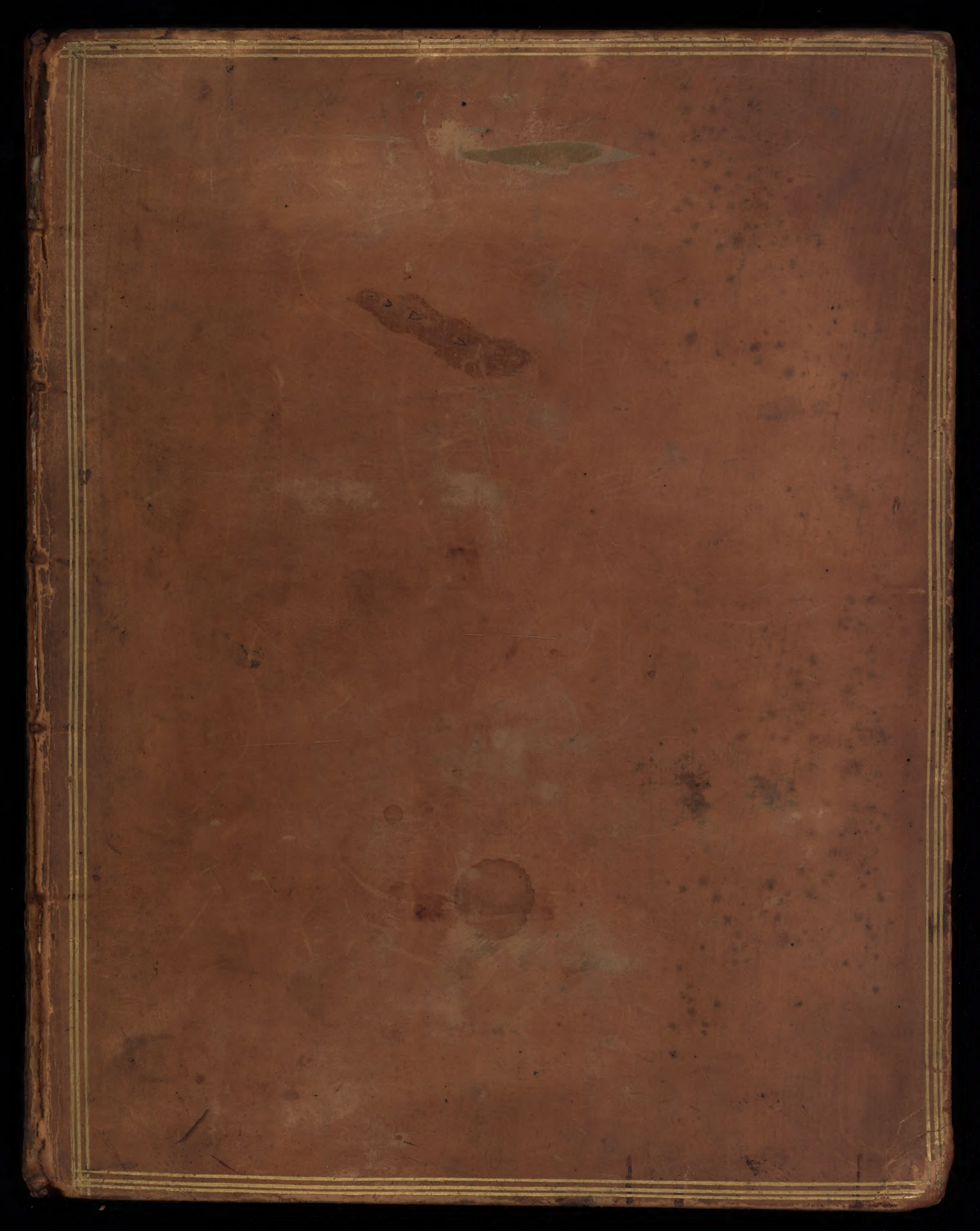



A. MONSIEUR . NERVET
LIRE • VOIR • AGIR
EX-LIBRIS
PAUL
GARNIER



ŒUVRES
COMPLÈTES
D'ANTOINE-RAPHAËL
MENGS,

PREMIER PEINTRE DU ROI D'ESPAGNE.

TOME SECOND.

ŒUVRES COMPLÈTES D'ANTOINE-RAPHAËL MENGS,

PREMIER PEINTRE DU ROI D'ESPAGNE, &c.

Contenant différens Traités ſur la théorie de la Peinture.

TRADUIT DE L'ITALIEN.

Prix, 18 liv. les deux Volumes, br. & 24 liv. rel.

Urit enim fulgore ſuo, qui prægravat artes
Infra ſe poſitas : extinctus amabitur idem.
HORAT.

TOME SECOND.



A PARIS,

Chez MOUTARD, Libraire-Imprimeur de la REINE, & de l'Académie des Sciences, Hôtel de Cluni, rue des Mathurins.

M. DCC. LXXXVII.

AVEC APPROBATION, ET PRIVILÉGE DU ROI.

LETTRE
DE M. MENGS
A M. FABRONI,
Provéditeur-Général de l'Université de Pise.



LETTRE DE M. MENGS A M. FABRONI,

Provéditeur-Général de l'Université de Pise *.

JE vous demande mille pardons de n'avoir pas répondu tout de ſuite à votre agréable lettre ; j'en ai été em-

* Ceci eſt une réponſe à une lettre de M. Fabroni, précepteur des enfans du grand-duc de Toſcane, & connu très-avantageuſement dans la république des Lettres en Italie.

Ce prélat avoit fait une deſcription du fameux groupe de Niobé que le grand-duc, qui aime beaucoup les arts, fit tranſporter, il y a quelques années de Rome à Florence. M. Fabroni, qui ſavoit de quel prix étoit le conſeil de M. Mengs ſur cette matière, lui fit paſſer ſa diſſertation, en le priant de lui en dire ſon ſentiment. La ſanté de M. Mengs étoit déjà ſi mauvaiſe dans ce tems-là, qu'on craignoit à chaque moment pour ſa vie ; cependant il

pêché par une ſanté très-foible & une extinction totale de voix qui ne m'a pas permis de dicter mes penſées. D'ailleurs, la tâche que vous m'impoſez, de dire mon ſentiment ſur la diſſertation que vous m'avez fait paſſer, auroit, dans tous les tems, été au-deſſus de mes forces ; mais elle l'eſt ſur-tout dans ce moment, où je ne me ſens pas en état de la moindre application. Cependant le deſir de vous obéir, m'a fait vaincre toutes ces difficultés ; & je vais ſatisfaire à votre demande, en vous priant d'avance de vouloir bien recevoir avec bonté mes réflexions, quelques peu ſatisfaiſantes qu'elles pourront vous paroître.

J'ai relu pluſieurs fois la diſſertation ſur le groupe de Niobé, & il me ſemble y avoir reconnu que votre intention a été de publier une deſcription auſſi ſavante qu'élégante de cet ouvrage, & d'en former une eſpèce de panégyrique, en portant chaque partie de l'art au plus haut degré de beauté, afin de donner à cette magnifique production toute la gloire qu'elle mérite. Sous ce point de vue, je ne puis qu'admirer votre docte diſſertation, où j'ai trouvé tout ce que j'aurois pu deſirer ſur ce ſujet, & même davantage, à quelques petites choſes près, qui, pour ainſi dire, ſont indifférentes,

---

dicta la lettre que nous donnons ici avec les notes qui l'accompagnent, leſquelles ont pour objet différens articles de la diſſertation de M. Fabroni, qui a été publiée depuis, & dont l'auteur a ſagement profité des avis de M. Mengs.

& que j'ai notées ſur la feuille ci-jointe, avec des chiffres de renvoi à la marge de votre ouvrage.

Je ſuis perſuadé que la méthode que vous avez adoptée dans votre diſſertation, eſt celle qu'il faudroit ſuivre en parlant des choſes qui ſont dans la poſſeſſion de grands princes, & que le public admire; puiſqu'en les expoſant d'une autre manière, on ne ſeroit approuvé ni de l'un, ni de l'autre parti; la critique ne devenant utile que lorſque le tems y a mis ſon ſceau, & quand le chagrin qu'elle cauſe néceſſairement eſt affoibli, & permet enfin à tout le monde de reconnoître la vérité.

La grande inégalité de perfection qui règne entre les figures qui compoſent le groupe de Niobé, ne peut avoir échappé à vos lumières, non plus que l'incorrection de pluſieurs de ces figures; vous n'ignorez pas d'ailleurs qu'un grand nombre d'autres ſtatues antiques ſont bien ſupérieures en beauté à celles-ci. Il y a au Vatican une Vénus aſſez médiocre & d'un ſtyle qui approche du lourd, mais dont la tête eſt fort belle, égale même à celle de Niobé; cependant cette tête eſt bien celle de cette ſtatue de Vénus, dont elle n'a jamais été ſéparée. Cette ſtatue eſt certainement la copie d'une autre beaucoup meilleure; & dans le palais du roi à Madrid, on conſerve une tête parfaitement ſemblable à celle du Vatican, mais infiniment plus belle, de ſorte même qu'il n'y a, pour ainſi dire, aucune comparaiſon entre l'une & l'autre. Je penſe qu'il en eſt de même du groupe de Niobé, dont les ſtatues nous paroiſſent fort belles, parce que nous n'avons plus celles qui étoient plus parfaites

encore ; car je ſuis perſuadé que vous ne regardez point ce groupe comme la production de très-grands artiſtes, & que vous le tenez plutôt pour de bonnes copies faites d'après de meilleurs originaux, par différens artiſtes plus ou moins habiles, qui peut-être même y ont ajouté les figures qui nous paroiſſent ſi médiocres. On doit remarquer auſſi qu'elles avoient été en partie refaites dans le tems du bas-empire, & que depuis, les modernes les ont enfin totalement dégradées en voulant les reſtaurer. Les recherches qu'on fera donc pour ſavoir ſi tel ouvrage eſt de Scopas ou de Praxitèle pourront faire le ſujet d'une belle diſſertation ; mais je crains que la vue des ſtatues ne les rendent inutiles, outre qu'il eſt bien difficile que nous puiſſions actuellement diſtinguer ce qu'on ne pouvoit déjà plus déterminer du tems de Pline ; ce qui nous prouve que la différence de ſtyle devoit être preſque imperceptible à l'œil.

Je vous prie néanmoins de ne pas croire que je mépriſe les monumens des anciens en général, ou qu'en particulier je n'eſtime pas celui dont il eſt ici queſtion ; bien au contraire, j'en admire pluſieurs autres qui lui ſont de beaucoup inférieurs ; mais je fais dans les parties de l'art une diſtinction entre la bonté du ſtyle & la perfection de l'ouvrage. Le premier nous fait connoître les règles & les principes d'après leſquels les anciens artiſtes opéroient ; mais la perfection dépend du plus ou moins de talent de ces artiſtes, à qui elle étoit particulière. Relativement à la première partie, j'admire preſque tous les monumens de l'antiquité, à l'exception ſeulement de

ceux du tems où la trop grande ignorance des artiſtes ne leur permit pas de laiſſer, dans leurs ouvrages, aucune trace de la manière des grands maîtres de l'art. Mais lorſque je conſidère les productions des anciens, qu'on a le plus loués même, du côté de la perfection, je ne les trouve pas tous également dignes des grandes louanges qui leur ont été prodiguées par tant d'hommes illuſtres, ainſi que nous l'apprennent quelques écrivains; ce qui me fait douter que nous poſſédions les ouvrages originaux des plus célèbres artiſtes de l'antiquité; m'en rapportant plutôt ſur cet article à la vérité de l'hiſtoire qu'au témoignage de ces productions même. Et lors même que celles que nous poſſédons me paroiſſent ne pouvoir être ſurpaſſées, j'aime mieux m'accuſer d'ignorance que de combattre la raiſon, qui me dit que ces ouvrages ne ſont pas les véritables productions originales des grands maîtres.

Il n'eſt pas probable qu'on ait laiſſé à Rome les plus beaux monumens de l'art, dans les tems qu'on en a enlevé le plus grand nombre de ſtatues. Tous les noms que nous liſons ſur les marbres antiques, ſont inconnus dans l'hiſtoire; outre que pluſieurs ont été falſifiés par les modernes, & peut-être même inventés par eux, tel, par exemple, que celui de Glicon. Phédre * nous apprend que de ſon tems on mettoit encore des noms pſeudonymes ſur les ſtatues; & tel eſt peut-être celui de Lyſippe que porte l'Hercule du palais Pitti. Mais que dirons-nous

* Préface du L. V.

en admirant le ſublime Apollon du Belvedere, fait de marbre d'Italie, ainſi que pluſieurs autres excellentes ſtatues dont parle Pline**, en faiſant mention de la découverte faite de ſon tems du marbre blanc des carrières de Lunes? Qui eſt-ce qui oſeroit aſſurer que le ſuperbe groupe de Laocoon eſt celui dont Pline fait l'éloge? Et quand cela ſeroit, ſait-on s'il n'a pas été fait du règne de Titus, & ſi ce n'eſt pas là la raiſon pourquoi cet hiſtorien en parle avec tant d'enthouſiaſme? D'autant plus qu'il eſt fait de cinq différens blocs de marbre, & qu'il y a une trop frappante incorrection dans la ſtatue du fils aîné *.

Vous me direz, ſans doute, comment devoient donc être ces ouvrages admirables? Je vous avoue que cette réflexion nous humilie, nous qui ne connoiſſons pas aſſez le talent ſublime des Grecs pour en parler dignement; & il me ſemble, à vous dire le vrai, qu'il ſeroit très-utile à l'avancement des arts qui tiennent au deſſin, qu'on étudiât & qu'on admirât davantage les monumens qui nous reſtent des anciens, pour nous former une juſte idée de ce que devoient être ceux que nous avons perdus. Mais il arrive tout le contraire: on regarde comme les plus excellentes productions des anciens celles que nous

** L. XXXVI, ch. 5.

* Il eſt ſans doute queſtion ici de la jambe droite de cette ſtatue, qui eſt plus courte que l'autre. Voyez ce qui eſt dit à la page 43 des Mémoires ſur la vie de M. Mengs. *Note du Traducteur.*

avons ſous les yeux, & les artiſtes modernes en profitent pour excuſer leur propre ignorance, en alléguant qu'il ſe trouve des défauts dans ces chefs-d'œuvre de l'antiquité; comme en effet il peut s'en rencontrer dans les ouvrages les plus ſublimes, parce que l'imperfection eſt inſéparable de l'humanité.

Il me paſſe mille idées à ce ſujet dans la tête; mais je ne veux pas abuſer ici de votre complaiſance, & je crains d'ailleurs de ne pouvoir pas m'exprimer avec aſſez de clarté pour me faire comprendre. Je finis donc en vous aſſurant de mon reſpect, & ſuis, &c.

---

1. Ce ſeroit un malheur pour les arts ſi leur perfection dépendoit d'une liberté qui ne peut avoir lieu de notre tems: cette idée décourageroit également les princes qui les protégent, & les artiſtes qui les cultivent.

2. Il me ſemble que les peintres & les ſculpteurs de la première époque de l'art n'ont pas cherché la grace, mais qu'ils ont ſeulement voulu atteindre à une imitation de la nature; qu'enſuite ils ont connu le beau, qui exclut déjà toute dureté de ſtyle; & par le petit nombre de peintures qui nous reſtent d'eux, on peut voir que leur ſtyle étoit plus ſuave, leur clair-obſcur mieux fondu, & leurs contours plus ſimples & plus coulans que ceux des peintres modernes; de même qu'ils mettoient plus d'élégance & de grandioſité dans leurs ouvrages de ſculpture.

3. Je ne comprends pas comment il se peut qu'on dise que la grace est austère, ces deux qualités étant diamétralement opposées l'une à l'autre.

4. Je crois que Praxitele & Apelle ne changèrent pas tant les formes que la manière, en rendant les formes de la beauté par un faire plus facile.

5. Je ne puis comprendre qu'il y ait plus d'une espèce de grace dans les arts. Les dessins de Raphaël, de Léonard de Vinci & d'André del Sarte sont beaux, de même que ceux du Guide & de l'Albane; ceux du Corrége sont gracieux, & ceux du Parmesan sont maniérés, & pèchent contre la justesse des proportions.

6. Le bord tranchant des sourcils n'est pas un caractère de style dans les anciens ouvrages de l'art; mais il y sert plutôt pour marquer la couleur des sourcils, lesquels, s'ils sont noirs, donnent un caractère de sévérité; & dans ce cas on doit exprimer d'une manière fort sensible l'angle du sourcil. Et, en effet, on remarque que dans toutes les têtes de Jupiter le sourcil est très-aigu, & qu'au contraire le trait en est adouci dans les divinités qui ont une chevelure blonde. Si cela eût tenu au style, on retrouveroit ce même caractère angulaire dans la bouche, dans le nez & dans les autres parties, ainsi qu'on le remarque dans quelques monumens Etrusques, ou des plus anciens tems des Grecs.

7. Le bon Winckelmann étoit quelquefois un peu visionnaire, défaut excusable dans les antiquaires. J'ai actuellement sous les yeux la tête de plâtre dont il parle. Je n'y vois point une différence remarquable dans les sourcils ; & Pline n'a jamais dit qu'il y a eu deux Niobé, l'une de Scopas, l'autre de Praxitele.

8. Il me semble que la différence des formes entre la mère & ses filles, consiste davantage dans le plus ou le moins de grace, que dans le caractère même des formes.

9. Si l'on veut qu'il règne une douce harmonie dans ces figures, on en détruira le style austère. L'austère n'est propre qu'au style sublime, ou tout au plus au noble ; mais il ne peut pas se trouver dans le style suave, ni dans le gracieux.

10. Les seins de Niobé sont assez fournis, quoiqu'ils aient un peu perdu de leur élévation, ainsi que cela est ordinaire aux femmes d'un certain âge.

11. Il me paroît que cette figure ne représente pas un moribond, mais un homme déjà mort ; & la poitrine, selon moi, n'est pas fort gonflée par les muscles, mais la structure en est seulement d'un jeune homme accoutumé aux exercices du corps, comme on en voit dans la nature, quoiqu'à la vérité en petit nombre ; d'ailleurs cette construction dépend plus des os du torax que des

muscles. Je ne puis croire que les Grecs aient voulu augmenter l'apparence des muscles ; il me semble seulement qu'ils faisoient choix dans la nature de ce qui convenoit le mieux à l'idée du sujet qu'ils vouloient représenter ; car leur système n'étoit point de changer ou d'altérer en aucune manière la vérité ; mais ils tâchoient de choisir ce que la nature offre de plus beau, & d'en simplifier les formes. Le Laocoon nous représente un vieillard vigoureux, plein de santé, sur qui le poison agit avec violence, & rien de plus ; mais le Torse n'est que la vérité même.

12. Je crois que si vous vous donnez la peine de relire avec attention le passage de Plutarque, vous ne le condamnerez plus ; car il ne semble pas qu'il ait voulu dire que les peintres négligeoient les autres parties, mais qu'il ne fait qu'une comparaison au peintre qui, en faisant le portrait d'une personne, s'applique à bien rendre les yeux & les autres parties du visage dans lesquelles réside, pour ainsi dire, l'ame, en ne donnant pas le même soin aux autres parties ; mais cela ne doit s'entendre que de la ressemblance avec tel ou tel individu ; car il ne s'agit ici que d'un portrait, sur lequel roule la comparaison. Véritablement, nous voyons des statues antiques avec des têtes faites d'après nature, dont les corps sont de la proportion la plus élégante, & dont il n'existe peut-être point de modèle dans la nature : Alexandre, peint par Apelle en Jupiter tonnant, avoit la tête d'Alexandre même, mais le reste de la figure étoit purement idéal.

13. Suivant ce que j'ai pu obſerver aux têtes antiques, les yeux en ſont moins longs qu'aux bonnes têtes modernes ; mais leur grandioſité conſiſte dans la forme, dans la coupe, & dans l'emboîture même de l'œil, ſelon les proportions de la beauté.

14. Quoique les os de l'orbite de l'œil doivent être longs & grands, cette doctrine ſeroit néanmoins dangereuſe à enſeigner ; car les anciens ont fait, au contraire, l'os de la joue peu ſaillante, pour ne pas trop élargir la façe, ou lui donner une forme triangulaire.

15. Le terme de *raccourci* appartient à la peinture, & n'a pas lieu dans la ſculpture, ſi ce n'eſt qu'on veuille parler du raccourciſſement des muſcles quand ils ſont en contraction, & de l'effet qui réſulte d'un membre replié ſur lui-même.

16. On pourroit demander un peu d'indulgence pour les modernes ; parce qu'il n'eſt pas néceſſaire de les blâmer pour faire l'éloge des anciens, auxquels on pourroit dire, à la rigueur, que quelques modernes ſont ſupérieurs.

17. Il me ſemble qu'on fait grand tort à Léonard de Vinci, à Michel-Ange, à Raphaël, à André del Sarte, au Titien, au Corrége, à Paul Véronèſe, & à un grand nombre d'autres, quand on attribue la renaiſſance de la

peinture aux Caraches, & cela ſeulement, peut-être, pour faire honneur au groupe de Niobé; tandis que le profil de la femme qu'on voit par le dos, dans le tableau de la Transfiguration, & celui d'une autre près du Démoniaque, ainſi que de pluſieurs autres figures de Raphaël, reſſemblent plus à la Niobé que les têtes du Guide même.



FRAGMENT

D'UNE SECONDE RÉPONSE

DE M. MENGS

A M. FABRONI.

FRAGMENT



FRAGMENT
D'UNE SECONDE RÉPONSE
DE M. MENGS
A M. FABRONI.*

J'AI reçu la dissertation que vous avez faite sur le groupe de la famille de Niobé, avec la gravure qui y est relative, & la lettre dont vous avez bien voulu m'honorer. J'ai lu avec empressement cette dissertation,

---

* La précédente lettre est celle que M. Mengs envoya à M. Fabroni. J'ai de plus trouvé dans les papiers de ce peintre philosophe le fragment d'une autre réponse à laquelle il croyoit, sans doute, donner plus d'étendue, & qui est celle que je publie ici. J'ai cru ne point devoir en priver le public, parce qu'elle contient quelques réflexions utiles; & que tout ce qui vient d'un homme aussi extraordinaire doit être précieux.

dans laquelle j'ai admiré & la fineſſe de vos idées ; & votre pénétration dans les plus grands ſecrets de l'art ; ce qui m'auroit déterminé à vous répondre ſur-le-champ, ſans me livrer à de nouvelles réflexions, ſi je n'avois pas conſidéré que vous m'impoſez la tâche d'examiner vos penſées avec le plus grand ſoin, & de vous dire mon ſentiment avec franchiſe : demande à laquelle je ne puis me refuſer d'obéir.

Je commencerai par vous dire, que je ne mets point en doute ce que vous avancez dans votre ouvrage, qui me paroît très-bien écrit ; d'autant plus que vous expoſez votre ſujet avec une chaleur & une énergie qui donnent un grand air de vérité à ce que vous dites.

Je ſuppoſe que vous avez fait examiner par des experts ſi les ſtatues du groupe de Niobé ſont faites de marbre de Grèce ou d'Italie ; car dans le cas qu'elles ſoient de cette dernière eſpèce, la queſtion ſi elles ſont un ouvrage de Scopas ou de Praxitelle, tombe de lui-même, puiſqu'elles ne peuvent être alors, ni de l'un, ni de l'autre de ces artiſtes. Je vous avoue d'ailleurs que ces deux artiſtes me ſemblent ſi reſpectables, ſi grands & ſi excellens, que je ne puis m'imaginer que nous ayons quelque production de leurs ciſeaux, parmi toutes celles qui nous reſtent des Grecs. Il me paroît auſſi, par ce que dit Pline, que la différence du ſtyle de ces deux grands maîtres ne devoit pas être fort conſidérable ; puiſque du tems de cet écrivain même on avoit déjà beaucoup de peine à diſtinguer l'un de l'autre.

Permettez-moi de faire quelques réflexions ſur le doute où je ſuis, que nous poſſédons les plus beaux ouvrages

de l'antiquité. Perſonne n'ignore que Rome fut ſpoliée pluſieurs fois de ſes plus magnifiques monumens pour en embellir Conſtantinople ; & que les ſtatues qui y reſtoient encore du tems de Théodoſe furent détruites par l'ordre de cet empereur, & de quelques-uns de ſes ſucceſſeurs ; d'où l'on peut conclure que celles qui échappèrent à cette barbarie n'étoient pas fort renommées, ou ſe trouvoient placées dans des lieux inconnus ou peu fréquentés, & devoient par conſéquent être de peu de prix.

Si l'excellence d'un ouvrage peut ſervir à nous perſuader qu'il eſt d'un grand maître, c'eſt ſans doute celle du Gladiateur Borghèſe, d'Agaſias *; mais ce nom ne ſe trouve cité par aucun des auteurs anciens qui parlent des plus célèbres artiſtes. On peut dire la même choſe du Torſe du Belvédere. Le nom de Glicon qu'on voit ſur l'Hercule Farneſe, fait ſoupçonner que cela cache quelqu'impoſture, puiſqu'il n'eſt fait mention d'aucun ſculpteur fameux qui ait porté ce nom ; & que d'ailleurs il y a dans le palais Pitti un autre Hercule, qui reſſemble à ce premier, avec le nom de Lyſippe ; ce qui a fait croire que ces deux ouvrages ſont du nombre de ceux auxquels, ſuivant Phédre **, les anciens ont donné des noms pſeudonymes. Si l'Hercule Farnèſe étoit véritablement un ouvrage de Glicon, celui qui l'a copié pour

---

* Leſſing, dans ſon *Laocoon*, *p.* 284---288, prétend, avec beaucoup de vraiſemblance, que cette ſtatue repréſente Cabrias, général Athénien. Si cela eſt, cette ſtatue appartient alors à la ſeconde époque de l'art. *Note du Traducteur.*

** Préface du Liv. V.

faire celui du palais Pitti, y auroit mis le même nom, afin de le faire mieux paſſer pour l'original. En ſuppoſant ce dernier une copie de l'autre, à cauſe de la grande reſſemblance, & parce qu'il a été fait poſtérieurement au premier, il me ſemble toujours que ce n'eſt là qu'une ſtatue de l'empereur Commode. Ajoutons encore à cela que ni Fulvius Urſinus, ni Flaminius Vacca, qui ont parlé de l'Hercule Farnèſe, ne font aucune mention de l'inſcription; tandis que le dernier parle de celle de l'Hercule du palais Pitti. Remarquons auſſi que la manière dont ſont ſculptées les caractères de ces inſcriptions n'eſt certainement pas celle dont ſe ſervoient les Grecs du bon tems de l'art.

Mais que dirons-nous des plus belles ſtatues antiques qui nous reſtent, telle que celle de l'Apollon Pythien du Belvedere ? La regarderons-nous comme un de ces ouvrages qui ont immortaliſé leurs auteurs ? Si la beauté de ſon exécution nous fait croire qu'elle doit être placée dans cette claſſe, il faut remarquer cependant qu'elle eſt de marbre de Carrara ou de Seravezza; & ſi l'on prétendoit qu'elle a été exécutée en Italie par quelque grand artiſte Grec, je pourrai objecter que Pline dit expreſſément que les carrières de Lunes ou de Carrara venoient d'être nouvellement découvertes de ſon tems *; de ſorte qu'il eſt probable que cette ſtatue fût faite du tems de Néron, & placée à Nettuno, où elle a été trouvée. Il eſt à croire auſſi que ſon auteur n'a pas eu autant de talent que les autres ſtatuaires employés par cet empereur à ſes édifices de Rome, où devoient néceſſairement ſe

* L. XXXVI, ch. 5.

faire les plus belles chofes par les plus habiles artiftes.

Mais ce qui pourroit nous jeter ici dans le plus grand doute, c'eft le merveilleux groupe de Laocoon, le plus beau monument qui nous foit refté de l'art des anciens, & qui eft exécuté d'une manière fi fublime en marbre Grec, qu'on ne peut mettre en queftion le talent fupérieur de l'artifte. Pline, qui a fait un éloge magnifique de cet ouvrage, dit, que c'étoit la plus belle production de l'art qu'il connut. Mais on pourroit demander fi Pline étoit un juge compétent, d'autant plus qu'il admire fur-tout les ferpens qu'il appelle des dragons, & que cette admiration des acceffoires ne prouve pas une grande intelligence; puifque dans ce cas ils nuifent aux chofes principales. On pourroit d'ailleurs mettre en doute fi le groupe de Laocoon que nous poffédons eft bien le même dont parle Pline, qui nous apprend qu'il étoit fait d'un feul bloc de marbre; tandis que celui que nous connoiffons eft de cinq morceaux. Les anciens écrivains ne parlent point d'Agefandre comme d'un excellent fculpteur; & comme il eft vraifemblable que le groupe de Laocoon n'eft pas le feul ouvrage qu'il a fait, il eft à croire que les éloges que Pline lui prodigue, étoient dictés par d'autres caufes que la beauté de ce groupe même, telles que fon amitié pour l'artifte, fa complaifance pour l'empereur Titus, à qui peut-être ce monument plaifoit beaucoup, ou bien l'impreffion qu'avoient faite fur fon efprit les ferpens, qui font la feule partie qu'il loue, tandis que cet ouvrage offre tant d'autres merveilles qui méritent d'être admirées. Telle eft entr'autres la manière de travailler le marbre avec le cifeau feul, fans faire

uſage de la lime, de la pierre-ponce, ou de quelqu'autre poliſſoir; ce qui ſe voit ſur-tout dans les chairs; manière d'opérer qui ſe retrouve dans pluſieurs autres beaux ouvrages, comme, entr'autres, dans la Vénus de Médicis. Toutes les ſtatues exécutées dans cette manière ſont moins finies dans les petites parties, & on y remarque un certain goût qui ne ſe trouve dans les productions de l'art, que lorſqu'on en a vaincu toutes les difficultés, c'eſt-à-dire, lorſque les artiſtes ſont parvenus à cette négligence & à cette facilité qui, loin de diminuer le plaiſir du ſpectateur, l'augmente au contraire. Ce ſtyle cependant ne peut pas s'être introduit du tems des meilleurs artiſtes; parce que pour parvenir à poſer certaines règles, il faut avant tout commencer ſtérilement par le plus néceſſaire, pour enſuite, à meſure qu'on acquiert des lumières, exprimer les parties les plus eſſentielles des choſes, & atteindre enfin au plus beau & au plus utile, ce qui conduit à la perfection, laquelle conſiſte dans une exécution uniforme de toutes les parties & dans leur régularité; d'où réſulte un tout propre à nous faire comprendre le ſujet que l'artiſte a repréſenté. En ſuivant cette marche, & en cherchant toujours les choſes dont l'exécution eſt la plus facile, ainſi que cela eſt ordinaire à l'homme, il eſt naturel que, trouvant beaucoup de difficulté à unir enſemble toutes les parties de l'art; ſavoir, l'imitation parfaite de la nature avec le choix le plus délicat & l'ordre le mieux raiſonné, on abandonna ce qui demande le plus de talent, c'eſt-à-dire, ce qui tient à une imitation exacte de la vérité; & l'on ſe forma des règles de pratique d'après les

ouvrages les plus fameux, qu'on chercha à copier au lieu d'imiter la nature. Voilà ce qui forma ce ſtyle gracieux, qui donne une idée de la perfection de l'art, de même que l'autre préſentoit une idée de la vérité. De cette dernière eſpèce ſont, ſelon moi, tous les ouvrages travaillés avec le ciſeau ſeul.

Ce qui me fait encore croire que cette manière de travailler le marbre n'étoit pas celle des artiſtes de la première claſſe, c'eſt que dans le tems qu'on étudia le plus à les imiter, ſavoir, du règne d'Adrien, on opéroit d'une manière bien différente, c'eſt-à-dire, fort recherchée & très-finie, comme on le voit à l'Hercule du palais Pitti; manière que l'auteur de cette copie a cherché à imiter, pour la faire recevoir comme une production du fameux auteur de l'original. Il eſt bien plus facile d'imiter le ſtyle que les raiſons & le talent des grands maîtres; & c'eſt ainſi que les artiſtes auront inſenſiblement négligé ces parties, à compter depuis l'époque que la Grèce fut vaincue & opprimée. Cette idée ſemble confirmer auſſi la perſuaſion où je ſuis, que nous ne poſſédons pas les plus excellentes productions de l'antiquité, ou du moins que nous n'en avons tout au plus que des copies. Mais pour ne pas trop vous ennuyer, je paſſerai ſous ſilence pluſieurs autres réflexions que je pourrois ajouter à celles que je viens de mettre ſous vos yeux.

Vous m'accuſerez, ſans doute, de hardieſſe, de vouloir ainſi conteſter l'excellence de ce grand nombre de ſtatues antiques que nous admirons comme de très-beaux ouvrages. Je ne me haſarderai point de répondre à ce reproche auſſi librement que je le voudrois; cela con-

viendroit mieux à un homme de lettres, qui connoîtroit l'art, & qui l'auroit étudié, en examinant avec ſoin & réflexion les ſtatues & les monumens anciens. Cependant pour ſatisfaire en quelque ſorte à votre demande, je dirai que ſi l'Apollon du Belvedere avoit la plénitude & la morbideſſe du ſoi-diſant Antinoüs du même cabinet, cette ſtatue ſeroit alors, ſans contredit, d'une bien plus grande beauté; & elle en auroit davantage encore, ſi le reſte étoit d'un travail auſſi fini que la tête. De même, le groupe de Laocoon ſeroit beaucoup plus admirable, ſi les figures des deux fils étoient exécutées avec la délicateſſe qu'on voit dans d'autres ouvrages. Mais il en eſt de même de toutes les productions humaines, qui, quelques belles qu'elles ſoient, pourroient toujours l'être davantage; & comme nous ne connoiſſons point la perfection abſolue, nous ne pouvons pas déterminer les limites auxquelles ſont parvenus les anciens artiſtes, qui furent ſi eſtimés & ſi loués par des hommes du plus grand mérite. Or, comme nous ne poſſédons aucun monument que nous puiſſions regarder avec certitude comme l'ouvrage de ces artiſtes célèbres, je me flatte qu'on me pardonnera de croire que leurs productions réuniſſoient à la fois la perfection, l'uniformité de ſtyle, la parfaite imitation & le beau choix de la nature, avec toute la correction dont l'art eſt capable, ſans aucune apparence de négligence, & qu'elles étoient pleines de ces beautés que je ne puis trouver dans les monumens qui nous reſtent.

Ces réflexions, loin de diminuer ma vénération pour les ouvrages des anciens, me les rendent, au contraire, plus eſtimables, en conſidérant, par ceux que nous poſſédons,

ſédons, ce que devoient être ceux que nous avons perdus. Il y a encore tant de ſcience & tant de talent dans les ouvrages faits par les eſclaves & les affranchis, qui exerçoient les arts à Rome, quoiqu'ils y fuſſent privés des honneurs & des récompenſes qui les ont portés à un ſi haut degré de perfection en Grèce, qu'on y remarque toujours, juſqu'à l'entière décadence de l'art, ce beau ſtyle de l'école, qui, juſqu'ici, a manqué aux modernes, & qui rendra à jamais eſtimables juſqu'aux moindres fragmens des productions des anciens.

Pour retourner enfin au groupe de Niobé, je vous dirai que je crois que c'eſt une copie d'un ouvrage beaucoup plus parfait, de quelque artiſte Grec, & que les ſtatues ſont le travail de différens ciſeaux d'un mérite inégal. Je penſe auſſi qu'elles ont été reſtaurées dans le tems du bas-empire, & même en partie entièrement refaites; ce qui a produit cette grande différence qu'on remarque dans leur exécution.

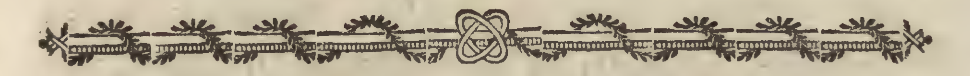
Quant à la manière dure & angulaire avec laquelle ſont faits les ſourcils & les cheveux, ainſi que vous l'obſervez, je ne crois pas qu'il faille l'attribuer à un ſtyle particulier du maître, mais plutôt à une intention particulière d'imprimer un caractère ſévère & triſte à la figure; car ſi cela avoit tenu au ſtyle, on le retrouveroit dans la bouche & dans les autres parties qui ſont ſuſceptibles d'une forme angulaire. On peut ſe convaincre que c'étoit là le véritable motif des artiſtes, par les têtes de Jupiter qui nous reſtent des anciens, qui toutes ont les ſourcils angulaires & fortement indiqués; ce qu'on ne trouve pas dans les têtes de Bacchus, de Vénus,

d'Apollon, divinités auxquelles les anciens donnoient une chevelure blonde.

Je vous avoue que je n'ai pas assez de talent pour distinguer diverses espèces de graces; quoique je sache que la beauté & la grace sont deux choses différentes. Je ne comprends pas non plus comment, en sculpture, les contours peuvent être appellés raccourcis. Mais la force de ces expressions dépend probablement de l'idiôme de la langue Italienne, que je ne possède pas assez bien. Quoi qu'il en soit, dans ma logique, je donne le nom de beau aux dessins de Raphaël, &c.......



LETTRE
DE M. MENGS
A DON ANTONIO PONZ.



AVERTISSEMENT

DE M. D'AZARA.

LA lettre ſuivante de M. Mengs fut imprimée en 1776 à Madrid, dans un ouvrage de Don Antonio Ponz, intitulé : *Viaxe de Eſpana* (*Voyage d'Eſpagne*) *. M. Mengs voulut que cette lettre fût publiée telle qu'il l'avoit écrite en Eſpagnol : langue dans laquelle il ne s'exprimoit pas trop bien ; de ſorte qu'il s'y trouve quelques endroits aſſez obſcurs, qu'on a cherché à éclaircir autant qu'il a été poſſible, ſans néanmoins altérer la manière originale d'écrire de notre auteur. Nous y avons ajouté quelques notes deſtinées à expliquer différens termes de l'art.

---

* Cet ouvrage de M. Ponz eſt en ſix volumes *in*-12. La lettre de M. Mengs ſe trouve dans le ſixième, pag. 186. Dans le tems de la deſtruction des Jéſuites en Eſpagne, M. Ponz fut chargé par ſa cour de voir ſi dans les maiſons de cette ſociété il n'y auroit point de tableaux & d'autres ouvrages des arts qui mériteroient d'être recueillis. C'eſt cette tournée dans les différentes provinces du royaume qui lui ſuggéra l'idée d'écrire ſon voyage, qui eſt fort eſtimé. *Note du Traducteur.*

Cette lettre a été imprimée à Turin en 1777; mais cette traduction Italienne est si mal faite, que M. Mengs n'a pu en cacher son chagrin, & avoit résolu d'en publier lui-même une traduction, si la mort ne l'avoit pas prévenu; car au défaut de clarté qui règne dans l'original Espagnol, le traducteur Italien a ajouté encore plusieurs erreurs & contradictions manifestes.

Ce fut à Florence que M. Mengs composa les *Mémoires sur le Corrége*, pour être insérés dans une nouvelle Collection des Vies des Peintres de toutes les écoles; mais les auteurs de cet ouvrage ne prirent des Mémoires de M. Mengs que l'extrait tronqué qu'on y voit. Le but principal de M. Mengs, en composant ce Traité, fut de faire connoître le vrai mérite du Corrége, mais surtout de suppléer à ce qui manque à la vie de ce peintre célèbre, publiée par Vasari, & de corriger les erreurs considérables qu'on y trouve. Malgré qu'on eût déjà accusé Vasari de n'avoir pas écrit cette vie du Corrége avec toute l'instruction & toute l'impartialité convenables; & quoique M. Mengs fût convaincu lui-même de cette vérité, il ne voulut cependant pas entrer dans cette question, & se contenta d'éclaircir, avec sa mo-

dération ordinaire, les faits ſur leſquels la reputation du Corrége eſt établie, ſans ſe ſoucier de l'opinion de ceux qui font une affaire nationale de ſoutenir le ſentiment de Vaſari.

Les Leçons-pratiques de Peinture ont été recueillies de différens manuſcrits compoſés ſans ordre & ſans méthode. M. Mengs les a données en différens tems, en différentes langues, & à pluſieurs de ſes élèves, ſuivant qu'il croyoit devoir les inſtruire de telle ou telle partie de l'art. Chaque élève les écrivoit à ſa manière, ſous la dictée de M. Mengs; de ſorte qu'il s'en eſt trouvé beaucoup qu'il a été difficile de débrouiller, & d'autres dont on n'a pu tirer aucun parti. Nous ſommes loin auſſi de prétendre qu'il n'y ait point d'erreurs dans ce que nous en publions ici; cela ſeroit même impoſſible, pour ainſi dire, vu le déſordre dans lequel ſe trouvoient ces papiers, l'irrégularite de ſtyle qui y règne, les répétitions continuelles & les fautes de langage qu'on y trouve, jointes à la manière diffuſe avec laquelle s'eſt expliqué M. Mengs. Je ne fais cette remarque qu'afin de prévenir les murmures de certaines perſonnes qui, pour exhaler le dépit que leur inſpire le mérite intrinſeque des ouvrages de notre auteur,

épiloquent ſur le ſtyle, & même ſur les mots; ſatisfaction que nous ne leur envions point, en condamnant même d'avance, avec eux, ce qu'ils pourront y trouver digne de leur critique. Nous nous contenterons de l'idée où nous ſommes, que leurs têtes ne ſont, en effet, remplies que de phraſes & de paroles, & que le plaiſir d'évaporer leur bile eſt ſans doute auſſi doux pour eux que celui de ſe grater quand ils ont la gale.



LETTRE



LETTRE

DE M. MENGS

A DON ANTONIO PONZ.

Vous me demandez, Monſieur, mon ſentiment ſur le mérite des plus beaux tableaux qui ſe trouvent dans le palais du roi à Madrid, pour en parler dans un de vos ouvrages. Quoique l'honneur que vous me faites de me ſuppoſer le talent néceſſaire pour cela, me donne le deſir & le courage de vous ſatisfaire ; je vous avoue néanmoins que cette entrepriſe me paroît au-deſſus de mes forces, & plus difficile que vous ne le penſez, principalement par le défaut des connoiſſances littéraires & des qualités requiſes pour traiter une matière auſſi délicate.

Vous n'ignorez pas que tous les ouvrages de peinture

ne peuvent pas me paroître auſſi beaux qu'ils le ſont aux yeux de bien du monde; quoique d'ailleurs j'admire infiniment plus que le vulgaire des amateurs les chefs-d'œuvre de l'art; avec cette différence cependant qu'ils placent un artiſte au rang des grands peintres en raiſon du plaiſir qu'il fait éprouver à leurs yeux; & que j'en admets par conſéquent beaucoup moins, parce que je me borne au petit nombre de ceux qui ont véritablement mérité le titre glorieux de grands maîtres.

Il eſt certain néanmoins que tous les hommes ſont déterminés par le même motif dans leur eſtime pour les productions des beaux-arts; car l'ignorant comme l'homme inſtruit ſavent, plus ou moins, que ces arts ſont deſtinés à cauſer un ſentiment agréable par l'imitation des objets, & regardent par conſéquent comme bons tous les ouvrages où ils trouvent cette qualité, ſuivant les connoiſſances qu'ils en ont. Si ces ouvrages ſont aſſez médiocres pour qu'il ſoit facile d'en appercevoir les défauts, on les mépriſe en général. Si, par la variété des objets agréables & faciles à comprendre, on ſent du plaiſir à les voir, on les admire ſans héſiter. Mais lorſque dans un tableau on trouve des idées plus compliquées, dont les plus aiſées à ſaiſir nous conduiſent à la connoiſſance des plus difficiles, on jouit alors du plaiſir d'exercer l'imagination; ce qui, en élevant notre eſprit & en flattant notre amour-propre, rend, comme par reconnoiſſance, cet ouvrage plus ou moins précieux à nos yeux, ſelon que les objets en ſont plus analogues à notre manière naturelle ou habituelle d'être. C'eſt par cette raiſon que le dévot, le laſcif, le ſavant, le fainéant, l'inepte

ou l'homme du peuple, admirent différens objets avec plus ou moins d'enthousiasme. Mais lorsque les choses sont tout-à-fait au-dessus de la portée de notre esprit, elles ne nous causent qu'un foible sentiment de plaisir, ou, pour mieux dire, elles ne nous en procurent aucun.

Par ce que je viens de dire, il est facile de comprendre combien les hommes doivent porter un jugement différent sur les productions de l'art, & à quel désagrément je m'expose en hasardant d'en parler avec trop de liberté. Nous tenons fortement à nos idées dans tout ce que nous approuvons, & nous ne manquons jamais de nous offenser du peu d'estime qu'on témoigne pour ce que nous avons loué, non par affection pour la chose même, mais par un effet de notre amour-propre, qui ne peut souffrir d'être contrarié en matière de goût; & lorsque nous manquons de force pour combattre la raison, nous avons recours au moyen ordinaire, qui est d'attaquer la réputation de ceux qui osent prendre le parti de la vérité, en les accusant de médisance, de jalousie, ou tout au moins de singularité; de sorte qu'il est souvent dangereux de connoître les défauts des hommes, & toujours très-imprudent de les faire remarquer sans nécessité.

Comme je veux néanmoins satisfaire en partie à votre demande, je le ferai en peintre, c'est-à-dire, en homme qui connoît toutes les difficultés de l'art, & l'impossibilité de le posséder sans défauts. Je suis bien éloigné de vouloir me constituer juge des maîtres de ma profession, & je puis vous assurer que j'ai une grande estime pour tous en général, même pour ceux sur qui je pourrois

exercer la critique la plus ſévère, ſuivant les règles de l'art ; car quand je n'aurois aucun motif pour les eſtimer, j'admire du moins le courage & la facilité avec leſquels ils ont fait leurs ouvrages, auxquels il ne manque ſouvent que d'avoir été exécutés ſur de meilleurs principes. Si je me détermine donc à vous communiquer quelques réflexions critiques, ce n'eſt que pour l'avantage qui pourra en réſulter pour l'art, comme vous me le faites eſpérer.

Mais avant d'entreprendre la deſcription des tableaux que vous me demandez, je crois qu'il ne ſera pas inutile de donner une idée ſuccinte de la peinture en général, afin que les perſonnes peu verſées dans cette matière en aient du moins quelques notions, & puiſſent ſe rendre compte à elles-mêmes des beautés qu'on trouve dans les admirables productions de l'art dont je vais parler.

Vous n'ignorez pas que de tout tems la peinture a joui d'une ſi grande eſtime, que les Grecs lui ont donné le nom d'art libéral, afin de l'ennoblir par ce titre ; mais que depuis on a introduit, avec aſſez de raiſon, le terme de beaux-arts parmi leſquels il lui convient infiniment mieux d'être placée. Il faut par conſéquent conſidérer la peinture comme un art noble & libéral, qui demande néceſſairement une étude réfléchie & une certaine ſupériorité d'eſprit, avec une ame élevée. Elle doit encore être regardée comme un art noble & eſtimable, pour avoir, dans tous les tems, conduit par ſon excellence ceux qui l'ont profeſſée aux honneurs & à la nobleſſe, comme on peut s'en convaincre par pluſieurs exemples, tant en Eſpagne que dans d'autres pays.

La peinture mérite auſſi d'être admiſe au rang des beaux-arts, à cauſe des belles choſes qu'elle a produites; car tout ouvrage de peinture doit avoir un certain degré de beauté, ſans laquelle il ſera toujours mauvais.

La peinture ne peut être mieux comparée qu'à la poéſie, puiſque ces deux arts tendent également au même but, qui eſt d'inſtruire en amuſant.

L'objet de la peinture eſt d'imiter toutes les productions de la nature, non telles qu'elles ſont en effet, mais telles qu'elles nous paroiſſent être, ou telles qu'elles pourroient ou devroient être; car comme ſon but principal eſt d'inſtruire en flattant la vue, il ne faut pas imiter la nature telle qu'elle eſt, puiſqu'il ſeroit alors auſſi difficile ou plus difficile encore de comprendre les productions de l'art que celles de la nature même. Le vrai mérite de la peinture conſiſte donc à donner une idée des objets qu'offre la nature; & l'artiſte ſera d'autant plus digne de louange, qu'il ſaura rendre cette idée d'une manière plus parfaite, plus déterminée & plus préciſe.

Tout ce qui peut être l'objet de l'art ſe trouve dans la nature qui l'a produit, ſoit en entier, ſoit en partie; & quoique l'art ne puiſſe pas imiter avec la dernière perfection les objets de la nature, quand ces objets ſont d'une beauté parfaite (ce qui eſt fort rare); on peut dire néanmoins que les productions de l'art ſont, en général, plus parfaites que celles de la nature même, puiſque, par le moyen de l'art, on peut réunir toutes les perfections qui ſe trouvent éparſes dans la nature, ou qu'en l'imitant, on ſépare de l'objet tout ce qui n'eſt pas eſſen-

tiel à l'effet qu'il doit produire. D'ailleurs, la nature eſt ſi compliquée dans toutes ſes productions, qu'il eſt difficile d'en ſaiſir la forme & d'en diſtinguer les parties eſſentielles; au lieu que la peinture, avec les moyens dont nous venons de parler, donne des idées exactes & nettes des choſes produites originellement par la nature, ſans fatiguer l'eſprit; ce qui ne peut manquer de mériter notre approbation: car tout ce qui émeut ou nos ſens, ou notre ame, ſans cauſer de l'ennui, produit en nous des impreſſions agréables; de ſorte que nous jouiſſons d'un plaiſir plus vif par l'imitation que par l'objet imité. La peinture ne doit par conſéquent pas avoir pour but une imitation ſervile, mais idéale des choſes; c'eſt-à-dire, qu'elle ne doit choiſir dans la nature que les parties qui peuvent donner une idée eſſentielle & préciſe des objets. L'on obtiendra ce but, ſi l'on exprime les différences qui diſtinguent les objets les uns des autres, ſoit que ces objets ſe trouvent d'une nature tout-à-fait contraire, ſoit qu'ils aient quelque analogie entr'eux. Toutes les fois qu'on parvient à rendre viſibles ces différences eſſentielles des choſes, on donne une idée claire de leur nature & de leurs qualités, & par ce moyen l'eſprit ne peine pas à les comprendre.

Le peintre doit donc, comme le poëte, faire un choix dans les objets que lui préſente la nature. Mais ſoit que ces choſes exiſtent ou n'exiſtent pas, il faut du moins que le peintre ſe tienne toujours dans les bornes du poſſible; & jamais la beauté & la perfection ne doivent être portées à un degré plus qu'humain, ſi ce n'eſt dans

les êtres qu'on ſuppoſe d'une nature ſupérieure ou divine : ce qui ſeul peut les faire admettre dans la claſſe des choſes poſſibles.

On donne communément à cette beauté le nom d'*idéale*, parce qu'elle ne ſe trouve pas dans la nature : ce qui fait que beaucoup de monde ne regarde pas la beauté idéale comme vraie & naturelle. Le peintre doit toujours chercher à parvenir à ce beau idéal ; bien entendu cependant qu'il doit ſe reſtreindre aux objets que produit la nature, qui ſe rapportent à une ſeule & même idée, & adaptés de manière qu'ils forment unité dans l'ouvrage de l'art, pour fixer l'ame du ſpectateur, & produire l'effet que deſire l'artiſte. C'eſt en quoi conſiſte la magie de l'art, & c'eſt ce qui rend *pittoreſque* tous les objets de la nature, par le moyen de quelque ſituation propre à exciter l'admiration de ceux qui contemplent les productions de l'art.

Un tableau ſera eſtimé bon quand le choix du ſujet, l'imitation & l'exécution tendront au même but : il ſera, au contraire, regardé comme défectueux ſi ces qualités lui manquent ; quoiqu'il puiſſe d'ailleurs être d'un ſtyle plus ou moins bon, ſuivant le choix qu'aura fait l'artiſte des objets qu'il s'eſt propoſé d'imiter.

Des différens Styles de la Peinture.

LA réunion de toutes les parties qui concourent au mécaniſme ou à l'exécution d'un tableau, forment ce que j'appelle *Style*, qui, à proprement parler, conſtitue

la manière d'être des ouvrages de l'art. Il y a une infinité de ſtyles : les principaux néanmoins, & ceux dont tous les autres ne ſont que des nuances, peuvent être réduits à un certain nombre déterminé ; ſavoir, le ſublime, le beau, le gracieux, l'expreſſif & le naturel. Je ne parlerai pas de ceux qui ſont vicieux, quoique je ne veuille pas mépriſer les artiſtes qui en font uſage : car on voit ſouvent de grands défauts unis à de grandes beautés ; ce qui fait qu'on imite ou qu'on adopte quelquefois par ignorance le vicieux, en prenant ſes défauts pour des qualités louables.

Decipit exemplar vitiis imitabile.

HORAT.

Je tâcherai de donner de ces différens ſtyles la définition la plus exacte & la plus claire qu'il me ſera poſſible, quoique ce ſoit peut-être une entrepriſe au-deſſus de mes forces. J'y ſuis néanmoins porté par l'eſpérance que cet eſſai engagera des perſonnes plus habiles que moi, à mieux développer les idées que je vais communiquer ; & je me ſoumets d'avance à la critique, ſi l'on peut enſeigner des choſes plus eſſentielles ſur une matière ſi importante, tant pour les peintres que pour les amateurs de l'art ; afin qu'on apprenne à bien connoître, à bien diſtinguer les différens ſtyles, & à apprécier ceux qui méritent à juſte titre d'être admirés.

❀

Du

Du Style ſublime.

PAR ſtyle ſublime dans la peinture, j'entends la manière propre à l'exécution de grandes idées qui préſentent à notre eſprit, & qui nous rendent ſenſibles les qualités des objets qui ſont ſupérieures à celles qu'offre la nature. La magie de ce ſtyle conſiſte à ſavoir former une unité d'idées du poſſible & du non-poſſible dans le même objet. Voilà pourquoi il eſt néceſſaire que l'artiſte n'employe que des formes & des choſes connues, auxquelles il doit donner une perfection qui n'exiſte que dans ſon imagination; en faiſant abſtraction de tous les ſignes du mécaniſme des parties dont il fait choix dans la nature. Le *mode* * de cette manière d'exécuter doit être ſimple dans toutes les parties, uniforme & auſtère **, ou du moins grande & grave.

* Par *mode*, M. Mengs entend ce qu'on appelle communément, en peinture, *ſtyle* ou *manière*.

N. B. Comme le mot *mode* pourroit peut-être embarraſſer le Lecteur, nous nous ſervirons dans notre traduction de ceux de *ſtyle* & de *maniere*.

** Par *auſtère*, M. Mengs veut dire que l'exécution doit avoir un air de ſimplicité, & que les contours n'en demandent pas une ligne auſſi courbe, ni auſſi ondoyante que ceux des ſujets gracieux; que le clair-obſcur, le coloris, les draperies, les attitudes & l'expreſſion exigent un caractère de nobleſſe & de grandioſité qui rejète tous les petits détails, & principalement toute eſpèce d'affectation.

Nous n'avons aucun modèle de ce ſtyle dans les ouvrages de peinture, parce que nous n'en poſſédons aucun des anciens Grecs ; ce qui fait que nous devons avoir recours à leurs ſtatues, parmi leſquelles celle de l'Apollon Pythien du Belvédère au Vatican approche le plus de ce ſtyle ; dont la vraie perfection devoit ſe trouver dans le Jupiter & dans la Minerve de Phidias à Elide & à Athènes. Raphaël d'Urbin, au lieu du ſtyle ſublime, n'eſt parvenu qu'à la grandioſité ; tandis que Michel-Ange a choiſi le terrible * ; & quoique l'un & l'autre aient approché du ſublime dans leurs conceptions & dans leurs inventions, ils s'en ſont toujours écartés dans les formes. Il faut convenir néanmoins que leur manière d'exécuter, principalement celle de Raphaël, étoit très-propre au ſtyle ſublime. Annibal Carache, en imitant les formes des ſtatues antiques, en a quelquefois approché, ainſi que le Dominicain, ſans qu'ils aient pu cependant y unir la ſublimité des idées & du ſtyle.

---

* Nous avons déjà expliqué ailleurs ce qu'on entend par ſtyle *ſublime* ou *grand* ſtyle. L'épithete de *terrible* s'applique, par métaphore, au ſtyle pour la compoſition duquel l'artiſte choiſit les attitudes les plus forcées & les plus extraordinaires, ainſi que les lignes les moins ſuaves pour l'exécution, les grands extrêmes pour l'expreſſion, & le ton le moins naturel & le moins agréable pour le coloris : ſtyle qui, par conſéquent, eſt exactement le contraire du ſuave & du gracieux. L'on ne peut nier que Michel-Ange n'ait été très-excellent dans ce genre.



Du beau Style.

LA beauté eſt l'idée ou l'image de la perfection poſſible. On ne parvient jamais à rendre la perfection ſenſible ſans produire la beauté ; & il n'y a point de beauté qui n'indique quelque qualité louable, ou quelque perfection dans l'objet qui en eſt doué. De plus, la beauté élève notre eſprit à la connoiſſance des qualités eſtimables des objets, qui ſans cela lui ſeroient reſtées obſcures & difficiles à appercevoir.

Le ſtyle propre à rendre de ſemblables objets doit être pur & dépourvu de toutes les parties inutiles & gratuites ; ſans toutefois en omettre aucune qui ſoit eſſentielle, en plaçant chaque choſe ſuivant la dignité & la qualité qu'elle a dans la nature. Cependant l'exécution en doit être plus individuelle & plus ſuave que dans le ſtyle ſublime ; de manière néanmoins à pouvoir nous donner une idée diſtincte & claire de la perfection poſſible.

Ce beau ſtyle n'a pas encore été porté à la perfection par les modernes. Si nous poſſédions les ouvrages de Zeuxis, & particulièrement ſon Hélène, nous pourrions nous en former une juſte idée. Les ſtatues Grecques qui nous reſtent ſont, en général, plus ou moins de ce ſtyle, ſuivant la convenance de chacune ; & quand même dans quelques-unes l'expreſſion énergique des paſſions eſt fortement prononcée, comme dans le Laocoon, les formes heureuſes de la beauté s'y font néanmoins toujours ap-

percevoir, quoique la ſituation en ſoit violente & altérée.

Il ſemble que la beauté change de caractère ſuivant l'objet où elle ſe trouve; c'eſt ainſi, par exemple, que nous voyons que dans l'Apollon du Vatican elle approche du ſublime; dans le Méléagre elle eſt humaine ou héroïque; la Niobé nous fait voir la beauté du ſexe; & dans l'Apollino * & la Vénus de Médicis, nous trouvons celle qui convient aux ſujets gracieux. Le Caſtor & Pollux de Saint-Ildephonſe, la Lutte de Florence, le Gladiateur Borghèſe, & l'Hercule Farnèſe, offrent tous un caractère différent; mais malgré cette différence, on remarque facilement que les artiſtes qui ont fait ces chefs-d'œuvre n'ont jamais oublié de leur donner de la beauté.

Les idées de Raphaël ne ſe ſont élevées que fort peu au-deſſus des objets que lui préſentoit la nature, & il leur manque toujours une certaine élégance. Annibal Carache excelloit dans la beauté mâle; l'Albane dans celle du ſexe; le Guide dans les têtes de femmes; mais elle conſiſte chez ces artiſtes plutôt dans les formes que dans le ſtyle.

---

* Statue d'Apollon plus petite que nature, à laquelle on donne en Italie le nom d'*Apollino*.



Du Style gracieux.

LA grace eſt un mot ſynonime avec celui de bienfaiſance ; de ſorte que les objets qui nous paroiſſent gracieux ſont ceux qui nous donnent une idée de cette qualité. C'eſt pourquoi le ſtyle gracieux conſiſte à donner aux figures des mouvemens modérés, aiſés, délicats & plus modeſtes que fiers. L'exécution en doit être bien finie, facile, ſuave & variée, mais ſans tomber dans le maniéré.

Ce fut là, à ce que diſent les Grecs, la partie qu'Appelle avoit portée à un degré ſupérieur ; & malgré la modeſtie de cet artiſte, il ſe faiſoit néanmoins gloire d'en être doué, en avouant ingénument que ſes rivaux poſſédoient, à la vérité, mieux que lui quelques parties de l'art, mais qu'il les ſurpaſſoit tous dans la grace. Il faut remarquer ici que les anciens avoient une idée toute différente de la grace, de celle que nous nous en formons aujourd'hui ; car en comparant celle que nous donnons à nos ouvrages de peinture avec celle des anciens, la nôtre ne paroîtra qu'une eſpèce d'affectation théâtrale qui ne convient pas à la beauté parfaite, & qui ne conſiſte, pour ainſi dire, qu'en certains geſtes, en certains mouvemens & en certaines attitudes qui n'ont rien de naturel, & qui ſemblent plutôt pénibles & même violens, ou ſemblables à ceux des enfans, comme on le voit dans quelques ouvrages du grand Corrége même, mais plus encore dans ceux du Parmeſan & d'autres peintres qui ont ſuivi

la même route. Ce n'eſt pas de cette manière que les anciens exprimoient la grace : elle étoit chez eux un caractère qui ſervoit à donner une idée de la beauté, de même que celle-ci ſert à nous former une idée de la perfection, en nous faiſant appercevoir les parties les plus agréables des belles choſes.

Les modèles les plus parfaits que les Grecs nous aient laiſſés de ce ſtyle, ſont la Vénus de Médicis, l'Apollino, l'Hermaphrodite de la *Villa* Borghèſe, & ce qui reſte d'antique du beau Cupidon de la même *Villa*, ainſi qu'une Nymphe qui eſt dans la précieuſe collection de Saint-Ildefonſe, & pluſieurs autres ſtatues. Raphaël a bien donné la vraie grace aux mouvemens des figures; mais il lui manquoit cependant une certaine élégance dans les formes & dans les contours, & ſon exécution, en général, a quelque choſe de trop prononcé & de trop déterminé *.

Le Corrége peut ſervir de modèle pour le ſtyle gracieux dans les contours, dans le clair-obſcur, & dans tout ce qu'on comprend ſous le nom d'exécution. Cet ar-

* Par exécution *determinée* on entend celle qui préſente les objets d'une façon plus évidente qu'il ne convient. Le ſpectateur, ainſi que le Lecteur, aime à trouver dans un ouvrage quelque choſe à deviner; de ſorte qu'un auteur qui épuiſe trop ſa matière dégoûte le Lecteur, en mortifiant ſon amour-propre; parce qu'il ſemble le ſuppoſer incapable de découvrir par lui-même les conſéquences de ſon raiſonnement. De même le peintre qui prononce trop fortement les choſes, particulièrement ce qui a rapport à l'expreſſion, nuit à la beauté. Tout extrême eſt vicieux; & la plus grande difficulté eſt de ſavoir choiſir un terme moyen, & de ne point s'en écarter.

tiſte poſſédoit au plus haut degré la partie dont ſe vantoit Apelle, quand il dit de Protogène, qu'ils étoient égaux en tout, mais que celui-ci ne ſavoit pas quand il falloit quitter un ouvrage : voulant donner à entendre par-là que le trop grand travail nuit à la grace des ouvrages de l'art, & qu'il eſt contraire au ſtyle gracieux.

Du Style expreſſif.

PAR ſtyle expreſſif, j'entends celui que l'on admire dans un tableau dont l'auteur a fait de l'expreſſion le principal but de ſon travail. L'exécution en doit être déterminée & finie. On peut propoſer Raphaël comme un parfait modèle de ce ſtyle, n'ayant jamais été ſurpaſſé par perſonne dans cette partie de ſon art. Les anciens Grecs ont préféré la beauté à l'expreſſion : trop ſenſibles à la perfection, ils craignoient de défigurer les formes par l'altération qu'occaſionnent les paſſions fortes.

Aucun des artiſtes modernes n'a ſu ſaiſir auſſi-bien le juſte degré de l'expreſſion que Raphaël, qui ſemble avoir fait le portrait des figures qu'il a mis ſur la toile ; tandis que la plupart des autres maîtres, quoique d'un grand mérite, n'ont peint que des eſpèces de perſonnages factices ou ſcéniques, qui paroiſſent vouloir imiter les actions des perſonnes qu'ils repréſentent : ce qui n'eſt qu'une pure affectation, & prouve viſiblement qu'ils ne ſont pas pénétrés de la paſſion qu'ils veulent rendre ; mais que l'artiſte a ſeulement cherché à leur donner une

certaine attitude pittoresque. Quelques peintres, estimables d'ailleurs, n'ont fait consister l'expression que dans certaines actions particulières ; d'autres sont tout-à-fait froids & sans vie ; mais Raphaël a généralement bien réussi dans toutes les parties ; son exécution répondant parfaitement à toutes les parties de ce style, ainsi que je le ferai voir en donnant la description des tableaux.

Du Style naturel, ou de l'imitation de la nature.

Quoiqu'en général le but de la peinture soit de représenter les objets ou les idées que nous offre la nature, j'entends néanmoins ici par style naturel celui par lequel l'artiste ne cherche qu'à rendre la nature même, sans la corriger & sans l'embellir ; ce qui doit être appliqué aux peintres qui, en imitant la nature, n'ont pas eu le talent de donner quelque beauté idéale à leurs originaux, ou de faire un choix de ce que la nature offre de plus beau, en se contentant de la copier telle qu'elle s'est présentée à leurs yeux, & comme on peut la voir à chaque instant.

Je crois que l'on peut comparer ce style de la peinture au style de la poésie comique, pour lequel on se sert bien, à la vérité, de la versification ou du mécanisme des vers, mais sans employer aucun génie, ni les moindres idées poétiques. Quelques peintres Flamands & Hollandois, tels que Rembrant, Gérard Dow, Teniers, &c. ont porté ce style à un haut degré de perfection ; cependant

cependant on en trouve les meilleurs modèles dans les ouvrages de Diegue Vélasquez ; & si le Titien lui a été supérieur dans la partie du coloris, on peut dire que Vélasquez l'a beaucoup surpassé dans l'intelligence du clair-obscur & dans la perspective aërienne, qui sont les parties les plus nécessaires à ce style pour parvenir à l'idée de la vérité : les objets naturels ne pouvant exister sans avoir du relief & sans qu'il y ait une certaine distance entr'eux ; au lieu que la beauté des couleurs locales est arbitraire. Si l'on veut une plus grande instruction sur ce sujet que celle qu'on peut puiser dans les ouvrages de Vélasquez, on doit étudier la nature même ; cependant cet artiste nous offre ce qu'il y a de plus essentiel dans cette partie.

Il sera facile de connoître les qualités qui ont du rapport à ces différens styles, lorsqu'on considérera que toutes les parties de l'imitation, de même que celles de l'exécution, doivent concourir à l'expression du premier concept de l'artiste. Je ne dirai donc rien des autres styles, qui sont tous plus ou moins parfaits, & qui ont rapport à l'un ou à l'autre de ceux dont nous venons de parler.

Des Styles vicieux.

JE crains beaucoup de déplaire à un nombre infini d'amateurs, en parlant des styles vicieux, qui ont l'approbation de ceux dont le goût n'est pas assez délicat, ni assez sûr, pour discerner le vrai mérite des grands maîtres ;

de forte qu'ils fe trompent en prenant l'apparence pour le vrai talent. C'eft cette ignorance qui a fait adopter par plufieurs le ftyle chargé de quelques imitateurs de Michel-Ange, qu'ils ont pris pour la grânde manière de ce maître; de même qu'ils ont admiré comme le ftyle gracieux du Corrége, la manière léchée & affectée de quelques peintres de l'école Lombarde. Il en eft de même de ces ftyles maniérés, qui, pour ainfi dire, ne confiftent, en général, que dans une exagération des chofes accidentelles de la nature, dont on fe fert pour donner une idée diftincte des objets à ceux qui ne peuvent les comprendre par leurs feules parties effentielles. Les moyens dont fe fervent les artiftes qui emploient ce ftyle pour plaire aux amateurs de cette trempe, c'eft d'embellir leurs ouvrages par la beauté des couleurs locales de tous les objets, par leur variété, par la force & par le contrafte du clair-obfcur, & par une diftribution arbitraire des ombres & des maffes de lumière : de manière que ces ouvrages font plus faits pour frapper les yeux, que pour plaire au goût & à la raifon. Ce ftyle a été adopté par plufieurs artiftes eftimés, particulièrement hors de l'Italie, dont je refpecte néanmoins les noms, à caufe de leur mérite dans d'autres parties, telles que la facilité & l'abondance d'idées, le talent fupérieur avec lequel ils ont vaincu ou méprifé les plus grandes difficultés, & la modeftie qu'ils ont eue de fe contenter d'exceller dans les parties qui leur étoient faciles, fans craindre la cenfure des amateurs éclairés.

Du Style facile.

Quelques peintres ont eu un ſtyle fort beau & très-facile, ſans être tombés dans de grands défauts, tels, par exemple, que Pierre de Cortone & ceux de ſon école, parmi leſquels Lucas Jordans s'eſt principalement diſtingué. On pourroit donner à ce ſtyle le nom de facile ou de commun. Les peintres qui s'en ſont ſervis, n'ont pas cherché la perfection, mais ſe ſont contentés de donner aux différentes parties de l'art l'expreſſion néceſſaire pour diſtinguer une choſe d'une autre, ſans les porter à la perfection, qui eſt connue de peu de perſonnes, pas même généralement de ceux qui récompenſent le plus magnifiquement les maîtres de l'art; de ſorte que les artiſtes les plus célèbres n'ont ſouvent donné à leurs compoſitions que le degré de perfection néceſſaire pour que le plus grand nombre des amateurs puiſſe les comprendre ſans une forte tenſion d'eſprit.

Pour ce qui regarde la pratique même de la peinture, elle comprend cinq parties principales, qui ſont le deſſin, le clair-obſcur, le coloris, l'invention & la compoſition. Les trois premières parties ſont abſolument néceſſaires dans quelque ouvrage de peinture que ce ſoit, & l'on peut démontrer ſi ce qui s'exécute par elles eſt bien ou mal fait. Il n'en eſt pas de même des deux autres parties, où il y a beaucoup d'arbitraire; & quoique la raiſon doive y préſider, on peut dire cependant qu'elles ſont

toujours en quelque ſorte ſoumiſes à l'opinion. Voilà d'où naît la difficulté d'établir des règles aſſez fixes pour qu'elles puiſſent être également ſatisfaiſantes pour tout le monde; & comme c'eſt l'invention & la compoſition qui règlent le choix, chaque artiſte fait le ſien ſuivant ſa manière de voir, & ne manque pas de le trouver le meilleur.

Du Deſſin.

CE ſeroit trop entreprendre que de vouloir donner une idée étendue de toutes les parties relatives au deſſin; cette diſcuſſion ſeroit même déplacée ici. Je me contenterai donc de dire que la perfection du deſſin conſiſte dans la correction, c'eſt-à-dire, dans une imitation exacte de toutes les formes que la nature préſente à notre vue; & dans le talent de donner à chaque figure le caractère qui lui eſt propre : ce qui dépend ſur-tout du choix qu'on fait dans la nature de ce qui convient le mieux à l'objet & au ſujet du tableau.

Du Clair-Obſcur.

LA beauté du clair-obſcur conſiſte en ce que le peintre ſache bien imiter tous les effets de la lumière & des ombres dans la nature; pour donner à ſes ouvrages de la force, de la douceur, de la variété & une juſte dégra-

dation qui ſerve au repos de la vue, tant dans les ombres que dans les lumières; enfin, à faire connoître par le clair-obſcur le caractère particulier d'un tableau, en y répandant de la gaîté ou de la majeſté.

Du Coloris.

LE coloris, pour être beau, demande une exacte imitation des couleurs locales *, ou du ton des couleurs de chaque objet; il faut auſſi que le même ton règne, tant dans les clairs que dans les ombres & les demi-teintes; de ſorte que la dégradation de chaque couleur & de chaque demi-teinte ſoit en raiſon de la diminution de la lumière, ou de l'interpoſition de l'air ambiant entre les objets & notre vue; en un mot, qu'il y ait une parfaite harmonie entre les couleurs, & que celles-ci reçoivent tous les accidens qu'on apperçoit dans la nature; afin que le coloris ſoit beau, brillant, moëlleux, vigoureux & ſuave.

De l'Invention.

L'INVENTION eſt la partie la plus vaſte de la peinture, & celle qui ſert le plus à faire connoître le génie & le

---

* Par *couleur locale*, on entend la couleur propre & naturelle des choſes, & qui les diſtinguent entr'elles.

talent de l'artiste ; de sorte qu'on peut la regarder comme la partie poétique de l'art. Elle consiste dans le choix de la première idée d'un tableau ; idée que le peintre ne doit perdre de vue qu'au dernier coup de pinceau à donner à son ouvrage. C'est peu que l'artiste conçoive une idée heureuse, & remplisse la toile d'un grand nombre de figures, si elles ne concourent pas toutes au dèveloppement du sujet principal ; & si cet ensemble de l'ouvrage n'exprime & ne rend pas parfaitement aux spectateurs l'idée du sujet qu'on traite, de manière à disposer & à préparer l'ame à être émue par l'expression & les attitudes des principales figures, c'est en vain qu'on employera des expressions violentes & des attitudes forcées, ainsi que le font ceux qui veulent paroître doués d'une imagination brillante. Pour donner une idée de cette partie de l'art, je ferai plus bas la description du tableau connu sous le nom de *lo spasimo di Sicilia*, qui est dans le palais du roi à Madrid.

De la Composition.

PAR composition on entend l'art d'agencer & d'unir ensemble, d'une manière belle & convenable les objets dont on a fait choix par le moyen de l'invention. Ces deux parties vont toujours ensemble ; car les meilleures idées, ou les inventions les plus heureuses seroient bien moins agréables sans une bonne composition. La beauté de celle-ci dépend principalement de la variété, des op-

positions, des contrastes * & de la distribution bien entendue de toutes les parties qui composent un ouvrage. Cependant c'est l'invention qui doit disposer convenablement des parties de la composition, pour assigner à chacune la destination & la place qui lui convient.

La peinture, comme toutes les choses humaines, a éprouvé beaucoup de révolutions; elle a eu son tems d'accroissement & de décadence; tantôt elle s'est élevée jusqu'à un certain degré de perfection, tantôt elle est tombée de nouveau. Elle a été non-seulement soumise à différentes variations dans ses succès, mais elle a éprouvé des changemens dans ses principes fondamentaux même; de sorte que ce qui dans un tems a été l'objet principal de l'art, a été regardé, dans un autre tems, comme à peine nécessaire. Les différentes parties de la peinture ont de même subi de pareilles révolutions, & ont été soumises aux diverses opinions des hommes.

Il est à croire qu'avant les Grecs aucune nation n'avoit réduit la peinture en art, & qu'aucun autre peuple ne l'a portée à un si haut degré de perfection qu'eux. Leur style & leurs principes étoient bien différens de ceux de

* Par *contraste* on entend, en peinture, la variété bien raisonnée de toutes les parties. C'est l'opposé de ce qu'on appelle répétition. Si, par exemple, dans un groupe de trois figures, l'une se montre de face, l'autre de profil, & la troisième par le dos, il y aura un bon contraste. Ainsi chaque figure & chaque membre doit être en contraste avec les autres du même groupe; ainsi que les différens groupes d'un tableau doivent contraster entr'eux. Les couleurs locales même ont leur contraste.

nos artiſtes modernes ; quoique dans tous les tems l'imitation de la nature ait été le principal objet de la peinture.

La beauté étoit en ſi grande eſtime chez les anciens Grecs, qu'ils ne regardoient comme digne d'être imité que ce que la nature leur offroit de plus beau ; de manière qu'on peut dire que c'eſt ce peuple qui a créé & perfectionné le beau ſtyle. Le ſoin ſingulier que leurs meilleurs artiſtes donnèrent à cette partie, leur fit négliger les grandes compoſitions qui font la gloire de quelques artiſtes modernes. En effet, les tableaux les plus célèbres de Polignote, de Zeuxis, de Parrhaſius & d'Apelle, étoient compoſés d'un très-petit nombre de figures ; & leurs compoſitions, quoique pleines de génie, ne contenoient pas beaucoup d'objets. Par les ouvrages qui nous reſtent des Grecs, il eſt facile de s'appercevoir que dans leurs grandes compoſitions même ils s'appliquoient plus à rendre parfaite chaque figure en particulier qu'à en former un bon enſemble. On pourroit donner encore d'autres raiſons pourquoi les anciens peintres ne mettoient pas beaucoup de figures dans leurs ouvrages ; dont l'une eſt, qu'un objet, pour être beau & parfait, demande à être avantageuſement placé pour reſter dans ſon vrai jour ; car il eſt certain que la multiplicité d'objets nous empêche de jouir de la perfection du ſujet principal.

Lorſque les peintres Grecs eurent fait d'aſſez grands progrès pour fixer l'attention de leur nation, portée à la philoſophie, ils cherchèrent à parvenir à la perfection de l'art, en ne copiant plus la nature telle qu'elle eſt, mais

mais embellie ; de ſorte qu'ils ne tâcherent pas tant de multiplier les objets que de leur donner toute la beauté poſſible. C'eſt de cette manière qu'ils perfectionnèrent peu-à-peu la peinture, depuis la quinzième juſqu'à environ la quatre-vingt-dixième Olympiade, tems auquel on poſſédoit déjà les plus grandes parties de l'art ; & il ne leur reſtoit plus alors à lui donner pour complément de perfection que la grace, laquelle, comme je l'ai déjà dit, n'eſt pas, à proprement parler, la perfection, ni la beauté, mais l'idée de la beauté exprimée avec cette facilité qui procure un état de repos * à l'eſprit du ſpectateur qui admire les productions de l'art. Cette partie étoit réſervée au grand Apelle qui fleurit dans la cent douzième Olympiade, & qui porta par-là à ſon plus haut degré la perfection de l'art chez les anciens, qui, depuis cette époque tomba dans un goût meſquin, baroque & bizarre.

Quant au quatorzième ſiècle de l'ere Chrétienne, la peinture commença, pour ainſi dire, à renaître ; le

---

* La vue trouve de la tranquillité & du *repos* dans un tableau quand il n'y règne point de confuſion, & lorſqu'il y a une bonne entente & une juſte dégradation de couleurs locales & de clair-obſcur ; de manière que l'œil & l'eſprit puiſſent ſaiſir avec facilité l'idée de l'artiſte. Un tableau dont le peintre aura épuiſé tout le ſujet, & qu'il aura chargé de trop d'objets, ou bien dont il aura mal diſpoſé les couleurs locales, pour lui donner de la variété, fera un effet contraire au *repos* dont nous parlons. Les loges du Vatican, dites improprement de Raphaël, ſont un exemple frappant de cette confuſion, parce que tout y eſt ſurchargé.

monde ſe trouvoit plongé dans une profonde ignorance, & la philoſophie étoit fort peu connue; auſſi les premiers peintres ſe bornèrent-ils à faire des ouvrages qui ne demandoient aucune beauté, ni perfection. En Italie, où le renouvellement de l'art eut principalement lieu, ils s'occupèrent à peindre les murs des égliſes, des cimetières & des chapelles, où ils repréſentoient les myſtères de la paſſion & d'autres ſujets ſemblables; de ſorte que la peinture eut à peine reparue, qu'il s'offrit un vaſte champ pour la rendre plutôt abondante que parfaite: ce qui a été cauſe que chez les modernes cet art a conſervé beaucoup de défauts de ces premiers eſſais. Car de nos jours il n'eſt pas néceſſaire que l'artiſte cherche à ſatisfaire le goût des hommes inſtruits & des philoſophes, comme chez les Grecs; il ſuffit de plaire aux yeux des gens riches & d'une multitude groſſière & ignorante. Auſſi voit-on que nos artiſtes, au lieu de chercher à atteindre à la perfection de l'art, ont recours à l'abondance & à la facilité, qui ſont les parties les plus propres à être appréciées par les amateurs pour qui la plupart de leurs ouvrages ſont deſtinés.

Mais comme rien n'eſt conſtant, ni durable, & que les hommes, guidés par leur inquiétude naturelle, cherchent toujours à donner du prix aux choſes médiocres, & à déprimer ce qui eſt en eſtime, il étoit naturel que tous les peintres cherchaſſent les moyens de ſe ſurpaſſer les uns les autres, en joignant un peu de théorie à la pratique barbare qu'ils avoient adoptée. La première partie qu'ils trouvèrent fut la perſpective, dont la connoiſſance avança tellement l'art, que pouvant déjà rendre le

raccourci, ils furent en état de donner plus d'effet à leurs ouvrages.

Dominique Ghirlandajo, Florentin, fut le premier qui, moyennant ces parties, améliora le ſtyle ou la manière de ſa compoſition en groupant ſes figures ; & en diſtinguant, par une dégradation raiſonnée, les lignes ou les plans ſur leſquels elles ſe trouvent, il ſut donner de la profondeur à ſes tableaux ; cependant il n'eut pas encore la hardieſſe que ſes ſucceſſeurs ont montrée depuis dans leurs compoſitions.

Vers la fin du quinzième ſiècle, on vit fleurir à la fois quelques artiſtes d'un talent ſupérieur, tels que Léonard de Vinci, Michel-Ange, le Giorgione, le Titien, Barthélemi de Saint-Marc & Raphaël d'Urbin. Léonard de Vinci fut l'inventeur de beaucoup de détails dans l'art. Michel-Ange, par l'étude des antiques & la connoiſſance de l'anatomie, agrandit la partie du deſſin dans les formes. Le Giorgione de Caſtel-Franco, améliora l'art en général, & donna plus de brillant au coloris que ne l'avoient fait ſes prédéceſſeurs. Le Titien, par une imitation plus ſoignée de la nature, mit plus de perfection dans les tons du coloris. Barthélemi de Saint-Marc étudia particulièrement la partie des draperies, & trouva, par le moyen du clair-obſcur, la bonne manière de draper ſes figures & de faire ſentir le nud que couvre l'étoffe. Raphaël Sanzio d'Urbin, doué d'un talent ſupérieur & décidé pour la peinture, commença par bien étudier tous ſes prédéceſſeurs & ſes contemporains, & unit lui ſeul toutes les grandes parties qu'ils poſſédoient ſéparément, dont il ſut faire un heureux emploi, ſuivant la vérité de la

nature & ſuivant les convenances, pour ſe former un ſtyle plus parfait & plus univerſel que ne l'a jamais poſſédé aucun peintre avant & même après lui. Mais ſi Raphaël excella dans toutes les parties de l'art, il fut ſurtout ſupérieur dans celles de l'invention & de la compoſition; de ſorte que je crois que les Grecs eux-mêmes auroient été ſaiſis d'admiration en voyant ſes chefs-d'œuvre au Vatican, où tant d'abondance ſe trouve jointe à tant de perfection, de fini, de délicateſſe & de facilité.

Comme la peinture étoit parvenue chez les Grecs à ſon plus haut degré de perfection du tems de Zeuxis & de Parrhaſius, le grand Apelle ne trouva rien à ajouter à l'art que la grace, ainſi que nous l'avons déjà remarqué. De même, chez les modernes, il ne reſtoit, lorſque Raphaël parut, que la grace ſeule qui manquât aux ouvrages de l'art, qu'Antoine Allegri, appellé le Corrége, lui donna; ce qui porta alors la peinture chez les modernes au plus haut degré de perfection; de ſorte que non-ſeulement le goût éclairé des vrais connoiſſeurs fut ſatisfait, mais encore les yeux peu exercés de la multitude.

Après ces grands maîtres, il y eut un long intervalle qui dura juſqu'au tems des Caraches de Bologne. Ces peintres s'étant appliqués avec ſoin à étudier les ouvrages de leurs prédéceſſeurs, particulièrement ceux du Corrége, devinrent les premiers, les plus grands & les plus célèbres de leurs imitateurs. Annibal eut le deſſin le plus correct, & réunit le ſtyle des antiques à la grandioſité de Louis, ſon frere; mais il négligea de chercher les fineſſes de l'art & ſes cauſes philoſophiques. Les diſciples

des Caraches formèrent une école aſſez ſavante, en ſuivant néanmoins la même route; mais le Guide, peintre d'un talent heureux & facile, ſe créa un ſtyle tout-à-la-fois beau, gracieux, riche & facile. Le Guerchin fut l'inventeur d'un ſtyle particulier de clair-obſcur, formé d'ombres fortes, d'oppoſitions & d'interruptions.

Après ces grands artiſtes, qui, d'une manière facile, imitèrent l'apparence de la perfection de leurs prédéceſſeurs & de la nature, vint Pierre de Cortone, qui, trouvant plus de difficulté pour y réuſſir, & ayant d'ailleurs un grand talent naturel, s'appliqua principalement à la partie de la compoſition & à ce qu'on appelle *goût.* Juſqu'alors on avoit conſervé dans la compoſition une eſpèce de ſymmétrie, ou, pour mieux dire, une ſorte de diſtribution raiſonnée ſuivant l'équilibre des parties, en ſe conformant à l'invention du ſujet. Mais Pierre de Cortone diſtingua, pour ainſi dire, l'invention de la compoſition, en s'arrêtant ſur-tout aux parties qui flattent la vue, c'eſt-à-dire, aux oppoſitions & aux contraſtes des membres des figures; de façon qu'on commença alors à charger les tableaux d'un grand nombre de figures bien groupées, ſans ſonger ſi elles convenoient ou non au ſujet d'hiſtoire qu'on traitoit. Et tandis que les anciens Grecs n'ont employé dans leurs ouvrages qu'un petit nombre de figures, afin de rendre plus ſenſible la perfection de celles qu'ils y mettoient. Les peintres de l'école de Cortone ont, au contraire, cherché à cacher leurs imperfections en multipliant les objets. Cette école de Cortone s'eſt diviſée en pluſieurs branches, & a changé le caractère de l'art.

Peu de tems après, parut à Rome Carle Maratte, qui, voulant parvenir à la perfection, la chercha dans les ouvrages des grands maîtres, particulièrement dans ceux de l'école des Caraches ; & quoiqu'il eût déjà étudié la nature, il s'apperçut, par les ouvrages de ces artistes, qu'il ne faut pas toujours l'imiter avec la plus exacte vérité. Ce principe, employé dans toutes les parties de l'art, donna à son école, qui fut la dernière de Rome, un certain style soigné, mais qui est tombé un peu dans le manièré.

La France eut aussi de grands hommes, principalement dans la partie de la composition ; partie dans laquelle le Poussin a été, après Raphaël, le meilleur imitateur du style des anciens Grecs. Charles le Brun & plusieurs autres se distinguèrent par une grande fécondité ; & aussi long-tems que l'école Françoise ne s'écarta point des principes de l'école d'Italie, elle produisit des maîtres d'un grand mérite dans les différentes parties de l'art. Mais lorsque, dans la suite, il y eut des élèves qui préférèrent les ouvrages magnifiques de Rubens, qu'on voit en France, aux chefs-d'œuvre de Raphaël, & qui, selon les principes de Rubens, se bornèrent à imiter en partie les objets agréables que la nature leur offroit dans leur pays, il s'y forma un style totalement contraire, que son brillant & sa nouveauté piquante firent admirer par cette nation, qui rejeta dès-lors le goût de l'Italie. C'est en suivant cette route, qu'ils se formèrent un style national, dont le goût ingénieux & ce qu'ils appellent *esprit*, furent les qualités distinctives. Aussi depuis ce tems-là n'ont-ils jamais fait entrer dans leurs tableaux des personnages

Egyptiens, Grecs, Romains ou Barbares, ainſi que le grand Pouſſin leur en avoit donné l'exemple; mais ils ſe ſont bornés à peindre des figures Françoiſes, même pour repréſenter l'hiſtoire de tout autre peuple.

On verra, par la deſcription des ouvrages des meilleurs maîtres, ce que je penſe des autres écoles.

Quoique ce que je viens de dire ne ſuffiſe pas ſans doute pour donner une idée bien parfaite de l'art, je crains néanmoins que vous ne l'ayez déjà trouvé trop prolixe pour ſervir de préambule à la deſcription que je dois vous faire des tableaux de ſa majeſté Catholique. Il ſeroit à deſirer que tous les ouvrages précieux qui ſont dans les différentes maiſons du roi, ſe trouvaſſent raſſemblés dans ſon palais à Madrid, & qu'on en formât une galerie digne d'un ſi grand monarque; afin qu'on pût en donner une deſcription propre à ſervir d'inſtruction au Lecteur: en commençant par les ouvrages des anciens qui ſont venus à notre connoiſſance juſqu'à ceux des derniers tems, qui méritent quelque éloge. Par ce moyen, on pourroit diſtinguer ſans peine la différence qu'il y a entre les uns & les autres, & je pourrois donner plus de clarté à mes idées. Mais comme on n'a jamais ſongé à faire une pareille collection de tableaux, je parlerai, ſans ſuivre aucun ordre, des peintres des différens tems, en commençant par les meilleurs artiſtes Eſpagnols, dont les ouvrages ſe trouvent dans les principaux appartemens de ſa majeſté.



Description des principaux Tableaux qui ſont dans le palais du Roi à Madrid.

C'EST dans la ſalle où s'habille le roi qu'on voit la plus grande partie de ces tableaux, particulièrement des trois meilleurs maîtres Eſpagnols; ſavoir, Don Diègue Vélaſquez, Ribera & Murillo. Mais quelle différence ne règne-t-il pas entre ces trois artiſtes! Quelle vérité & quelle intelligence de clair-obſcur dans les ouvrages de Vélaſquez! Qu'il a ſupérieurement bien entendu l'effet de l'air ambiant interpoſé entre les objets, pour en faire connoître les diſtances! Quelle école pour tout artiſte qui veut étudier dans les tableaux des trois tems de ce maître qui ſe trouvent ici, la méthode qu'il a ſuivie pour arriver à une auſſi excellente imitation de la nature! Le tableau du Porteur-d'eau de Séville, nous prouve clairement combien ce peintre s'eſt reſtreint dans ſes principes à imiter la nature, en finiſſant toutes les parties, & en leur donnant la vigueur qu'il a cru appercevoir dans ſes modèles, ainſi qu'en faiſant connoître la différence eſſentielle qu'il y a entre celles qui ſont éclairées & celles qui ſe trouvent dans l'ombre; de manière cependant que cette ſévère imitation de la nature l'a fait tomber dans un ſtyle un peu dur & ſec.

Dans le tableau du feint Bacchus qui couronne quelques buveurs, on remarque une touche plus facile & plus

plus ſpirituelle, avec laquelle il a imité la nature, non telle qu'elle eſt, mais telle qu'elle nous paroît être. Ce pinceau facile & libre ſe remarque néanmoins davantage dans ſon tableau de la Forge de Vulcain, dont quelques forgerons ſont une parfaite imitation de la nature. Cependant Vélaſquez donna une plus juſte idée encore de la nature dans ſon tableau des Fileuſes, fait dans ſon dernier ſtyle; de manière que la main de l'artiſte ne paroît avoir eu aucune part à l'exécution de cet ouvrage, qui ſemble créé par un ſimple acte de volition; & l'on peut dire que c'eſt une production unique en ce genre. Outre les tableaux dont nous venons de parler, il y a quelques portraits de Vélaſquez dans ce même ſtyle, qui, ſans doute, eſt le plus beau de ce maître.

Ribera eſt admirable dans l'imitation de la nature, par la force du clair-obſcur, par la facilité de ſon pinceau, & par l'art de rendre ſenſibles les plus petits accidens du corps, tels que les rides, les poils, &c. Son ſtyle eſt toujours vigoureux; cependant il n'eſt pas parvenu au degré de Vélaſquez dans l'intelligence des lumières & des ombres, parce qu'il n'a pas connu la partie de la dégradation des couleurs, ni l'effet de l'air ambiant; quoique d'ailleurs ſon coloris eſt plus brillant & plus animé, comme il l'a fait voir dans quatre tableaux qui ſervent de deſſus-de-porte.

Il y a, dans la même ſalle, des ouvrages des deux différens ſtyles de Murillo. De ſon premier tems, ſont les tableaux de l'Incarnation & de la Nativité du Seigneur, dans leſquels (mais principalement dans le ſecond) on admire une touche fière & hardie, & une grande vé-

rité, quoiqu'ils aient été faits avant qu'il eût acquis ce moëlleux qui caractérise son second style; comme on peut s'en convaincre par quelques autres tableaux qui sont dans la même salle, & sur-tout par le petit tableau de chevalet des Epousailles de la Vierge, & par une très-belle figure à mi-corps de S. Jacques, qui est dans la chambre voisine qui sert de passage.

Dans la salle d'audience du Roi, il y a un excellent tableau de Vélasquez : c'est le portrait de l'infante Donna Marguerite-Marie d'Autriche. Comme cet ouvrage est fort célèbre par son admirable exécution, je n'en dirai rien, sinon qu'il nous prouve que l'effet que produit l'imitation de la nature plaît généralement à tous les hommes; mais sur-tout quand ce n'est point dans la beauté qu'on cherche le principal mérite des productions de l'art.

Je ne parlerai point, pour le moment, du grand nombre d'excellens tableaux du Titien qui se trouvent dans les appartemens du palais, pour m'arrêter au magnifique portrait équestre de Philippe IV, peint par Vélasquez. Tout excite dans cet ouvrage l'admiration : le cheval aussi-bien que la figure du roi; le site même en est exécuté avec une touche * du meilleur goût. Ce qu'il y a

---

* *Touche* signifie, en peinture, le maniement du pinceau & des couleurs. Tout objet qu'on suppose être vu à une certaine distance, doit être rendu d'une manière plus indécise, à cause de l'interposition de l'air ambiant, que ceux qui sont proche de nous. Les cheveux, par exemple, ne peuvent pas alors être distingués aussi parfaitement, ni paroître divisés par parties, comme ils le sont dans la nature; il faut donc que le peintre les représente en masse.

néanmoins de plus admirable dans ce tableau, c'eſt la manière facile & finie avec laquelle eſt peinte la tête du roi; de ſorte que la peau en paroît luiſante. Au reſte, tout en eſt fait avec la plus grande légèreté, juſqu'aux cheveux mêmes, qui ſont admirablement beaux. Ce tableau a pour pendant le portrait du comte-duc d'Olivarès, qui n'eſt preſque en rien inférieur à celui du roi.

Il nous reſte encore à obſerver le beau tableau du même maître, dont le ſujet eſt la Reddition d'une ville, qui ci-devant étoit placé dans le ſalon de *los reinos* au palais d'*el Ritiro*, & qui ſe trouve aujourd'hui dans la ſalle à manger du prince des Aſturies. Ce tableau a toute la perfection que comporte le ſujet, & tout en eſt exécuté de main de maître, à l'exception des manches des lances. Dans la même ſalle, on voit le portrait de l'infante Donna Marguerite-Marie d'Autriche, & celui d'un infant à cheval, tous deux peints par Vélaſquez, dans ſon meilleur tems, ainſi que d'autres portraits du même maître.

Dans la chambre où le prince s'habille, il y a trois admirables tableaux de Ribera, dont l'un eſt un S. Jérôme, & l'autre un S. Benoît de même grandeur: ils ſont du meilleur tems de ce maître, d'une touche excellente & d'une grande vérité; il y a ſur-tout une expreſſion peu commune dans le viſage de S. Benoît. Le troiſième repréſente le Martyre d'un

---

Cette maſſe doit ſe faire d'une certaine manière, qui dépend du ſtyle & du choix. C'eſt ce qui fait qu'on dit qu'un peintre a telle ou telle *touche*; ſavoir, une touche vigoureuſe, ſuave, facile, délicate, large, &c.

ſaint, qui de même eſt fort beau, mais d'un ſtyle plus vigoureux.

Il ſeroit inutile de parler ici de tous les ouvrages de Rubens & de ſon école, qui ſont en grand nombre dans ce palais. Il y en a cependant un qui mérite de fixer notre attention : c'eſt l'Adoration des rois, qu'on peut regarder comme un des chefs-d'œuvre de ce maître. Il a peint ce tableau en Flandres, dans ſon meilleur tems ; quand il vint en Eſpagne, il y ajouta de la toile pour l'agrandir, & y mit de nouvelles figures, parmi leſquelles eſt ſon propre portrait. Ce tableau a toute la beauté que Rubens pouvoit donner aux ſujets d'hiſtoire, & le deſſin n'eſt pas des moins corrects de ce maître.

Parmi les différens tableaux de Van-Dyk, il y en a un très-beau dont nous devons parler : c'eſt un Chriſt dans le jardin, peint dans un auſſi grand goût & d'un auſſi bon coloris que le comporte la ſcène, qui ſe paſſe de nuit. Le portrait du Cardinal infant, frère de Philippe IV, eſt de même un très-bel ouvrage, tant pour la vérité admirable qui y règne, que pour la beauté du coloris, la touche facile, la morbideſſe & la franchiſe.

Le nombre des tableaux de Lucas Jordans * eſt, pour ainſi dire, infini, & l'on peut aſſurer que ce maître n'a jamais rien fait de mauvais, puiſque le bon goût ſe

* Nous avons déjà remarqué dans le premier volume qu'il ne faut pas confondre ce Lucas Jordans, né à Naples en 1632, & diſciple de Ribera, avec Jacques Jordans, né à Anvers en 1594, & diſciple de Rubens. *Note du Traducteur.*

trouve dans tous ſes ouvrages ; quoique néanmoins on ne puiſſe les regarder que comme des ébauches, quand on les compare aux productions ſublimes des maîtres célèbres de l'école d'Italie. D'ailleurs Jordans n'a jamais atteint à la perfection en aucune partie de l'art ; de ſorte que le ſtyle de cet artiſte ne peut ſouffrir la moindre négligence ſans perdre totalement ſon mérite ; & tous ceux qui ont voulu l'imiter, ſont reſtés au même degré. Les ouvrages de Jordans ſont, en général, de deux eſpèces, quoiqu'il ait ſouvent imité quelque maître en particulier. Pluſieurs de ſes tableaux ont un vigoureux ton de couleur, qui approche du faire de Ribera, de qui Jordans fut le diſciple, & dont il commença par adopter le ſtyle. C'eſt néanmoins celui de Pierre de Cortone dont il a fait le plus généralement uſage, & qui paroît avoir été le plus analogue à ſon génie, comme on peut le voir par la plupart de ſes tableaux. Dans ce goût, eſt le magnifique ouvrage à freſque au pavillon d'*el Ritiro*, de même que pluſieurs autres tableaux qui ſont au palais du roi. Dans d'autres ouvrages, qu'il fit enſuite à Madrid, il s'éloigna un peu de ce ſtyle, en y mêlant des figures drapées dans le goût de Paul Véronèſe, & en portant la dégradation des teintes & du clair-obſcur juſqu'à tomber dans le lourd ; ainſi que cela ſe remarque dans quelques tableaux de l'hiſtoire de Salomon, qui ſont au palais, & qu'il a fait après ceux de l'Eſcurial.

Parmi ceux du palais, il y a une Vierge à mi-corps avec l'Enfant Jéſus & S. Jean-Baptiſte, qu'on attribue à Raphaël. A la vérité, l'Enfant eſt preſque entièrement copié d'après ce maître. Les chairs des figures en ſont

un peu rougeâtres ; le fond & le payſage tirent ſur le bleu ; la tunique de la Vierge eſt d'un incarnat de carmin aſſez vif , & la mante eſt d'un bleu foncé : tous ſignes bien caractériſtiques du ſtyle de Raphaël. C'eſt pourquoi ceux qui ne connoiſſent pas ſes beautés eſſentielles, prennent ce paſtiche de Jordans pour un ouvrage de ce grand maître. Il y a dans ce palais d'autres tableaux de Jordans dans la manière de l'école Vénitienne, mais qui cependant n'ont pas ce degré de perfection que quelques écrivains leur attribuent gratuitement.

Nous pourrions encore placer ici, comme des ouvrages d'un grand mérite, quelques tableaux du Tintoret, du vieux Palme & de Jacques Baſſan ; qui tous néanmoins ſont éclipſés, ſelon moi, par ceux de Paul Véronèſe, & plus encore par ceux du Titien, faits dans ſon meilleur tems. Ce peintre, comme on le ſait, n'a jamais été ſurpaſſé dans l'intelligence & la beauté du coloris ; & l'excellence de ſa manière dans cette partie eſt ſi grande qu'il eſt, pour ainſi dire, impoſſible d'y connoître l'art, de ſorte qu'on croit voir la nature même. Le pinceau du Titien eſt extrêmement facile, ſans cependant tomber dans des défauts de négligence ; ſes touches ſont, au contraire, ſi belles qu'elles paroiſſent deſſinées. La force & l'effet de ſon clair-obſcur ne conſiſtent pas dans l'obſcurité des ombres & dans la clarté de lumières, mais dans une ſavante diſpoſition des couleurs locales propres au ſujet.

Toutes ces qualités ſe trouvent dans la ſuperbe Fête des Bacchantes, dont les figures ont le tiers de grandeur naturelle. Ce tableau eſt actuellement dans le cabinet de la princeſſe des Aſturies. Chaque partie en

particulier, & toutes enſemble ſont ſi belles dans cet ouvrage, que ce ſeroit trop entreprendre que de vouloir les décrire. Je me contenterai de vous dire que je ne vois jamais ce chef-d'œuvre ſans admirer la figure de la femme, qui dort ſur le premier plan, & qui me paroît toujours nouvelle, comme ſi je ne la voyois que pour la première fois. Le coloris de cette figure eſt de la plus grande fraicheur qu'on connoiſſe du Titien; & la dégradation des teintes en eſt ſi admirable, qu'à mon avis il n'y a rien de plus beau dans ce genre. On ne peut les diſtinguer les unes des autres qu'en les comparant avec la plus grande attention; chacune en particulier paroît être de la chair, & la variété de toutes eſt ſoumiſe à un ſeul ton de couleur. Dans toutes les figures en général, & dans chacune en particulier, la teinte locale des chairs eſt variée avec la plus exacte propriété, & les couleurs des draperies ſont de la plus grande beauté. Quant aux acceſſoires, le ciel eſt formé de nuages diaphanes, les arbres ſont d'une belle verdure & d'un feuillier varié & bien ombragé; le ſite eſt couvert de tendres herbes, & l'enſemble eſt d'un grand brillant, ſans néanmoins s'écarter de la vérité de la nature.

Un tableau, à-peu-près de la même grandeur, repréſentant des Enfans qui jouent avec des pommes qu'ils cueillent des arbres, eſt pareillement d'une beauté admirable, du ſtyle le plus fini, & paroît être du même tems que le précédent. On eſt ſurpris de la diverſité des enfans, ainſi que de la différence marquée de leurs cheveux, qui ſont preſque tous noirs & friſés. La dégradation des demi-teintes eſt ſur-tout faite avec un art extraordinaire, ſe

perdant insensiblement dans les objets les plus éloignés.

Ces deux tableaux étoient autrefois à Rome dans le palais Ludovisi, & furent donnés au roi d'Espagne. Ils ont servi, comme le dit Sandrart, d'étude au Dominicain, au Poussin & à Fiamingo, pour la beauté des enfans. L'Albane a mis dans ses ouvrages un petit groupe de ces enfans qui dansent. On voit dans le palais deux copies de ces tableaux peintes par Rubens, qu'on peut comparer à la traduction libre d'un livre en langue Flamande, où l'on auroit conservé toutes les pensées de l'original, mais en lui faisant perdre la grace du style. Il y a encore plusieurs autres tableaux du Titien, mais qui sont tous de son dernier tems; quelques-uns mêmes sont des ouvrages de sa vieillesse, lorsque la foiblesse de sa vue ne lui permit plus de manier le pinceau avec la même franchise, quoiqu'il eût conservé la beauté des teintes. Ça donc été un grand préjudice pour les progrès de l'art que le Titien nous ait laissé ces fruits de sa vieillesse, exécutés avec tant de négligence; parce que plusieurs artistes se sont empressés de les imiter, sans se rappeller que le Titien s'étoit appliqué, dans son meilleur tems, avec un soin extrême, aux principes & aux règles de l'art, quoique le coloris soit la partie dans laquelle il a excellé & surpassé tous les autres maîtres.

Il y a peu d'ouvrages du Corrége; mais comme chaque production de ce grand maître nous présente toute la magie de l'art, les deux seuls qui sont dans ce palais suffisent pour nous donner une idée du talent supérieur de cet artiste. La Vierge qui met des langes à l'Enfant, & S. Joseph qui est dans le fond, semblent faits en ma-

nière

nière d'ébauche; tant la variété que l'artiſte a ſu mettre dans les mouvemens de l'Enfant & de la Vierge eſt étonnante. On eſt ſurpris qu'une figure qui a moins de deux palmes de hauteur produiſe un ſi grand effet à une diſtance aſſez conſidérable : car on croiroit qu'elle excède ſa grandeur réelle. Cette magie ne conſiſte cependant pas tant dans la grande force du clair-obſcur que dans les demi-teintes imperceptibles dont il s'eſt ſervi pour paſſer des clairs aux ombres, & dans l'art admirable avec lequel il a ſu employer les uns & les autres : art par lequel il a ſi bien rendu le relief & les formes qu'on a de la peine à croire que ſes tableaux ne ſoient qu'une ſurface plane.

Si le Titien a été ſurprenant par ſes teintes & ſes couleurs locales dans tout ce qu'il a fait, on peut dire que le Corrége, quoique moins parfait dans cette partie, l'a néanmoins ſurpaſſé dans le relief, particulièrement des parties ſaillantes & des inflexions, ainſi que dans la perſpective aërienne; non-ſeulement par rapport aux objets dégradés au moyen du clair-obſcur par la diſtance qui les ſépare, mais encore par une certaine intelligence de la nature de l'air, lequel étant d'une qualité plus ou moins diaphane, ſe remplit de lumière, & paſſant entre les corps leur communique cette lumière dans les endroits où ſes rayons directs ne peuvent pas aller frapper, & forme de cette manière cet air ambiant par le moyen duquel nous diſtinguons les objets dans l'ombre même; de ſorte qu'on peut meſurer la diſtance qu'il y a de l'un à l'autre. Cette partie étoit parfaitement bien connue des anciens Grecs, comme on en eſt convaincu par les peintures d'Her-

culanum, même les plus mauvaises ; de sorte qu'on peut dire qu'ils s'en étoient formé une règle fixe. Parmi les modernes les artistes les plus célèbres dans cette partie, sont le Corrége, Diègue Velasquez & Rembrant.

Mais retournons à notre tableau. L'Enfant est d'un travail fini, non-seulement pour l'intelligence du clair-obscur, mais encore pour le coloris, pour l'empâtement des couleurs, pour le dessin & pour la grande grace qui y règne. Le Corrége étoit admirable dans les raccourcis, & savoit donner du contour aux corps par l'expression de leurs formes même ; talent très-rare, qu'aucun autre peintre n'a jamais possédé au même degré que lui, à l'exception de Michel-Ange & de Raphaël. Les Grecs regardoient cette partie comme la plus difficile, ainsi que nous l'apprend Pline en parlant de Parrhasius.

« Peindre les corps & les milieux des objets, c'est » sans doute beaucoup ; cependant plusieurs y ont réussi ; » mais de bien rendre les extrêmités des corps, & de » bien terminer & arrondir les parties, c'est ce qu'on » trouve rarement exécuté avec succès : car l'extrêmité » doit s'entourer elle-même, & se terminer de façon qu'elle » promette autre chose après soi, & fasse voir ce qu'elle » cache * ».

L'autre tableau, qui représente la Prière du Christ dans le jardin, quoique petit aussi, est d'un travail fini & raisonné. Au premier coup-d'œil on n'apperçoit que le Seigneur avec l'Ange & le ciel éclairé, tout le reste

---

* Pline, L. XXXV, c. 10.

étant couvert d'ombres comme pendant la nuit. Mais après un examen plus attentif, on y trouve divinement bien rendu l'effet de l'air ambiant dans la dégradation des objets, exactement de la même manière qu'on les voit dans un *medium* foiblement éclairé, où nous discernons bien les objets qui sont près de nous, mais où ceux qui sont un peu éloignés échappent à notre vue. On ne peut pas distinguer la troupe qui vient pour se saisir du Sauveur, & l'on n'apperçoit aucune touche ni aucun coup de pinceau sensible dans les arbres, si ce n'est au groupe des apôtres, où l'on commence à voit le feuiller des arbres, & enfin les tendres brins d'herbe, ainsi qu'un tronc d'arbre avec la couronne d'épines, & la croix couchée par terre, suivant que ces objets sont plus près de la lumière. L'éclat dont brille le visage du Christ éclaire tout le tableau, & le Sauveur qui reçoit lui-même la lumière d'en-haut, comme du ciel, la fait réfléchir sur l'ange. L'idée de cet ouvrage est sage, belle & exécutée avec toute la beauté que ce maître seul étoit capable de lui donner.

Ces tableaux sont aujourd'hui dans le même cabinet de la princesse des Asturies, où se trouvent ceux du Titien dont j'ai parlé, & quelques-uns de Léonard de Vinci. De son meilleur style est celui de Deux Enfans qui jouent avec un agneau, qui cependant n'est pas assez fini; & un autre qui ne contient qu'une seule tête de S. Jean-Baptiste adolescent. On remarque dans ces deux tableaux la grande étude que ce peintre avoit faite du clair-obscur; c'est-à-dire, de cette dégradation de la plus forte lumière jusqu'à la plus forte ombre : il règne de plus une certaine grace dans les mouvemens agréables & gais des

figures, par laquelle il paroît que le Corrége s'eſt applani la route du ſtyle gracieux qui ſe trouve dans tous ſes ouvrages *.

Ce même cabinet contient quelques tableaux qu'on prétend être de Raphaël. Il y a de ſon invention une Sainte Famille dont les figures ont la moitié de grandeur naturelle, qui paroît être peinte par quelqu'un de ſes meilleurs diſciples, & dont il a fait lui-même le deſſin. Un autre petit tableau repréſente la Vierge à mi-corps avec l'Enfant, dont la compoſition eſt la même que celle du fameux tableau de Florence, connu ſous le nom de *la Madonna della Seggiola*. Il manque ſeulement à celui dont nous parlons ici le S. Jean-Baptiſte ; il eſt d'ailleurs d'une forme carrée, au lieu que celui de Florence eſt rond, & que les figures en ſont preſque grandes comme nature. Celui du palais du Roi ſemble avoir été retouché par Raphaël ; on ne doit cependant pas le regarder comme un ouvrage fini, mais ſeulement comme une eſpèce d'ébauche. La tête de la Vierge, entr'autres, eſt toute de lui, & peut aller de pair avec ſes autres ouvrages, étant pleine d'ame & d'expreſſion.

Comment pourrai-je parler aſſez dignement de l'admirable tableau connu ſous le nom de *lo Spaſimo di Sicilia?* Vous n'ignorez pas que Raphaël l'a peint à Rome pour être placé en Sicile dans l'égliſe de Notre-Dame de *lo Spaſimo*. Cet ouvrage, comme le dit Vaſari, ſe trouva

* Parmi les tableaux qui de Modène ont paſſé dans la galerie de Dreſde, il y a une Vierge du Corrége dont la tête a beaucoup du ſtyle de Léonard de Vinci.

englouti par la mer, mais il fut retrouvé ſans avoir ſouffert aucun dommage. De tous tems, le prix de ce tableau fut apprécié par les vrais connoiſſeurs, & Auguſtin de Veniſe en a donné la gravure, ſans rendre néanmoins la beauté de l'original. Le comte Malvaſia en parle avec mépris ; mais les écrits de cet auteur nous prouvent que ſa critique étoit peu sûre en fait de peinture, & qu'il s'en eſt trop rapporté à quelques peintres, qui, par la diſtance immenſe qui les ſéparoit de Raphaël, n'étoient pas en état d'apprécier le mérite de ce grand homme, ni de connoître les raiſons qui doivent nous guider dans notre jugement ſur les ouvrages des artiſtes.

Il me ſemble inconteſtable que la partie la plus noble de la peinture n'eſt pas celle qui flatte ſeulement la vue ; car c'eſt par ce mérite que les productions de l'art plaiſent aux hommes les plus ignorans ; mais que les parties les plus eſtimables ſont celles qui ſatisfont l'eſprit, & qui obtiennent le ſuffrage des perſonnes qui exercent leurs facultés intellectuelles. Si cela eſt, comme j'en ſuis perſuadé, Raphaël doit être regardé comme le plus grand de tous les peintres dont les ouvrages ſont venus juſqu'à nous. L'invention & la diſpoſition de ſes tableaux nous font appercevoir au premier coup-d'œil ce qu'il a voulu préſenter à l'eſprit de ceux qui devoient les voir. Voilà pourquoi ſes ſujets tranquilles ou tumultueux, terribles ou agréables, gais ou mélancoliques, n'ont rien d'incohérent avec l'idée de leur ſujet ; c'eſt en quoi conſiſte la véritable magie de l'art, & par laquelle il émeut notre ame & prend un ſi grand empire ſur elle, ainſi que la poéſie & l'éloquence.

D'ailleurs, on voit diſtinctement dans toutes ſes figures un demi-chemin d'action; c'eſt-à-dire, qu'on apperçoit ce qu'elles faiſoient avant le mouvement actuel dans lequel elles ſe trouvent, & qu'on prévoit, pour ainſi dire, exactement ce qu'elles doivent faire enſuite; de ſorte qu'elles ne repréſentent jamais de mouvement tout-à-fait achevé: ce qui leur donne un tel degré de vie, qu'elles ſemblent ſe mouvoir quand on les regarde avec attention. En effet, lorſqu'on examine dans le tableau de *lo Spaſimo di Sicilia* toutes les parties dont nous venons de parler, on ſe convainc facilement que ſi Raphaël n'avoit pas toujours été ſi grand dans ſes productions, on pourroit dire que celle-ci eſt unique par ſa beauté admirable.

Vous n'ignorés pas que le ſujet de ce tableau eſt pris de l'Ecriture Sainte, au moment que Jeſus-Chriſt porte la croix au calvaire & que les Saintes Femmes, fondant en larmes, il leur dit, d'un ton prophétique, de ne point pleurer ſur lui, mais ſur leurs propres fils; en leur prédiſant la prochaine ruine de Jéruſalem. Raphaël pour faire mieux comprendre cette idée, fait appercevoir dans le lointain le calvaire, vers lequel on monte par un chemin ſinueux, qui prend à la droite de la porte de la ville. Il a repreſenté le Sauveur au moment où, pour la première fois, il tombe à ce détour vers lequel un officier de juſtice le tire avec la corde dont il le tient lié.

Il eſt à croire que, comme ce tableau a été fait pour l'égliſe de Notre-Dame-des-douleurs, les chefs de cette égliſe ont voulu que le peintre y introduiſit la Vierge;

il ſe peut néanmoins que cette idée ſoit de l'artiſte même. Quoiqu'il en ſoit, Raphaël a trouvé l'art de rendre tous les ſujets qu'il a traités de la manière la plus noble, la plus convenable & la plus expreſſive.

Comme Raphaël avoit à placer dans ce tableau la mère d'une perſonne conduite au ſupplice & injuſtement maltraitée, il lui a donné le caractère d'une mère malheureuſe & reſpectable qui, pour obtenir quelque ſoulagement pour ſon fils, ſe voit réduite à la cruelle néceſſité d'implorer une infâme populace à prendre pitié de lui. Dans cette ſituation, il a peint la Vierge à genoux, ne tournant pas les yeux vers ſon fils, à qui elle ne peut donner aucun ſecours; mais dans l'attitude d'une vraie ſuppliante: faiſant entendre que le Chriſt, qui eſt tombé par terre, a beſoin de la compaſſion de celui qui le traite ſi inhumainement. A cette humble expreſſion de la Vierge, Raphaël a donné un air de nobleſſe & de majeſté, en repréſentant autour d'elle la Madeleine, S. Jean & les autres Maries qui accompagnent la mère de Dieu, & qui lui prêtent du ſecours en la ſoutenant ſous le bras.

Ces perſonnages paroiſſent tous plongés dans de triſtes réflexions ſur les ſouffrances du Seigneur, principalement la Madeleine qui ſemble parler au Sauveur. S. Jean donne du ſecours à la Vierge. Jeſus-Chriſt eſt tombé par terre, mais ſans faire paroître aucune foibleſſe, ni le moindre abattement, ayant plutôt l'air d'un juge, tel que le repréſente l'Ecriture; & ſon viſage, outre qu'il eſt dans ce tableau d'une beauté & d'une excellence, pour ainſi dire, inexprimables, ſemble animé d'un eſprit prophéti-

que qui répond parfaitement au ſujet, non ſeulement par rapport à la perſonne repréſentée, qui eſt toujours Dieu, quoique ſouffrant; mais par rapport à Raphaël même, qui n'a jamais donné de caractère bas à tout ce qui étoit ſuſceptible de nobleſſe. L'attitude de toute la figure eſt très-belle, noble & animée. Le bras gauche qui, avec une très-belle main, porte ſur une pierre, eſt tout-à-fait étendu. Cependant les plis de la large manche font appercevoir un demi-chemin d'action; car ils ſemblent ſe tenir encore en l'air & n'avoir pas fini leur chûte, ſuivant la tendance que doit leur donner le poids ſpécifique de l'étoffe. De la main droite le Seigneur tâche d'empoigner la croix ſous laquelle il ſuccombe, & ſemble vouloir empêcher qu'on ne la lui ôte, en cherchant à la ſoulever lui-même : idée ſublime, digne du grand génie de Raphaël, qui, par ce mouvement ſimple & qui peut-être paroîtra indifférent à bien des yeux, nous rappelle l'idée que le Sauveur du monde ſouffroit parce qu'il vouloit bien ſouffrir.

La variété de caractère qu'il a ſu donner aux officiers de juſtice, n'eſt pas moins digne d'admiration, en faiſant remarquer que par parmi les hommes méchans, il y en a de plus pervers que les autres. La figure qu'on voit par le dos & qui tire le Chriſt avec la corde, ne paroît remplie que de la brutale impatience d'arriver avec la victime au lieu du ſupplice. L'autre perſonnage qui, en quelque ſorte, ſemble ſoutenir la croix, paroît ému d'une eſpèce de compaſſion qui le porte à ſoulager le Sauveur. Près de lui eſt un ſoldat qui, en pouſſant la croix ſur l'épaule du Chriſt, exprime la plus grande iniquité,

iniquité, en cherchant à accabler encore davantage le Seigneur, qui ſuccombe déjà ſous le fardeau de la croix.

Toutes ces réflexions ont particulièrement pour objet l'invention, qui eſt la partie qui donne de la nobleſſe & de la valeur à l'art, & qui fait connoître la force du génie du maître; & l'on peut dire que quiconque la poſſede au même degré où Raphaël l'a portée, eſt véritablement un grand homme, tels que l'ont été, dans leur genre, les meilleurs poëtes & les plus célebres orateurs. Il eſt donc néceſſaire de bien connoître ce qu'on entend par une invention parfaite, qui conſiſte non ſeulement en un beau concept, ou en une idée ſage & bien digérée; mais dans cette unité & ſuite d'idées qui remplit & occupe d'abord l'eſprit de l'artiſte, & enſuite celui de ceux qui voient ſes productions; unité qu'il doit conſerver depuis la première diſpoſition de ſon ouvrage juſqu'au dernier coup de pinçeau, pour en former un ſeul tout en achevant ſon tableau.

Pluſieurs artiſtes, que le commun des amateurs & les peintres médiocres ont regardés comme doués de la partie de l'invention, ont abſolument ignoré ces détails heureux que poſſédoit le grand Raphaël; car on voit qu'ils ont confondu, à chaque inſtant, l'invention avec la compoſition. L'invention eſt la vraie partie poétique d'un tableau, déjà conçu dans l'eſprit du peintre qui ſe le repréſente, comme s'il avoit vu effectivement, ou comme s'il avoit encore actuellement devant les yeux le ſujet que ſon imagination ou ſa verve ſe propoſe de rendre.

La composition consiste, au contraire, dans l'agencement des objets que l'imagination a conçus. L'erreur qui s'est glissée à ce sujet dans les écoles & parmi le commun des amateurs, a donné naissance à la fausse idée qu'on ne doit inventer & composer des tableaux que pour plaire aux yeux par la diversité des objets, par les oppositions & par les contrastes variés, en négligeant la partie la plus essentielle & la plus noble, savoir l'expression, qui appartient à l'invention.

Des ignorans ont osé avancer que Raphaël n'entendoit pas la partie de la composition, parce qu'il leur est tombé, par hasard, entre les mains quelque petite tête de Vierge, & qu'ils n'ont jamais vu les magnifiques ouvrages du Vatican, ni ceux des actes des Apôtres qu'il a composés pour être travaillés en tapisserie, & dont on peut voir la collection complete dans le cabinet du duc d'Albe, à Madrid. Mais quand même on n'auroit pas vu les chefs-d'œuvre du Vatican, ni les dessins dont nous venons de parler, ni les gravures des œuvres de Raphaël; le seul tableau, dont il est question ici, doit suffire pour nous convaincre de son mérite éminent dans cette partie. Qui mieux que lui a su mettre de l'équilibre * dans ses compositions, piramider * * les groupes & donner un contraste de mouve-

---

* Par *équilibre* on entend, en peinture, l'art de distribuer les objets avec discernement, de manière qu'une partie du tableau ne reste pas vuide, tandis que l'autre est trop chargée. Il faut aussi que cette distribution paroisse naturelle & ne soit jamais affectée.

** *Piramider* les groupes, c'est les disposer de façon que les ob-

ment alternatif aux membres des figures, avec une variété infinie dans les attitudes; de ſorte que toutes les parties de ſes divins ouvrages ſemblent animées? Quel peintre, en un mot, a mieux connu que lui la juſte quantité des figures qu'il faut introduire dans un ſujet d'hiſtoire, & qui eſt-ce qui a mieux ſu les diſpoſer, de manière qu'il n'y en ait aucune d'oiſive ou d'inutile? Si par fois il a employé certaines attitudes violentes, ce n'a été que rarement & avec modération, pour les rendre plus expreſſives & pour faire mieux connoître la ſituation de l'ame des perſonnages qu'il repréſentoit; n'étant pas vraiſemblable qu'un homme qui réfléchit faſſe les mêmes geſtes que celui qui ſe bat, ou qui court, ou qui marche. Dans la bonne compoſition il eſt néceſſaire de diſtinguer ſi l'on repréſente une perſonne d'un rang élevé ou un homme du peuple; ſi c'eſt un vieillard ou un jeune homme; & l'on doit obſerver de même ſi cette figure eſt dans une ſituation naturelle ou accidentelle, comme on le voit dans les compoſitions de Raphaël, afin que toutes ces parties ſoient analogues & ſubordonnées à l'invention.

Le deſſin, qui eſt la partie la plus utile dont le peintre puiſſe ſe ſervir pour exprimer les idées qu'il a conçues eſt d'une grande beauté dans le tableau dont nous parlons, ainſi que dans tous les ouvrages de Ra-

---

jets forment réellement des piramides, c'eſt-à-dire, qu'ils aient plus de baſe que de pointe. Toute autre forme, tant la droite, que la circulaire, feroit un effet monſtrueux dans un tableau.

phaël; & l'on peut dire que, s'il n'eſt pas parvenu à la parfaite beauté qu'on trouve dans les ſtatues Grecques, on ne doit l'attribuer qu'aux mœurs de ſon tems ſi différentes de celles des Grecs, ainſi qu'aux circonſtances & à la diverſité des objets ſur leſquels il a exercé ſon talent. Si cependant les anciens Grecs avoient eu à repréſenter un officier de juſtice à côté du Chriſt, ils ne l'auroient pas mieux fait que lui, ni d'une autre manière qu'on le voit dans le perſonnage qu'on apperçoit par le dos. Si les proportions de cette figure ſont d'un homme vil du peuple, il faut conſidérer quelle faute de convenance Raphaël auroit commiſe, en y mettant une figure élégante comme celle du Gladiateur de la *villa* Borghèſe, laquelle auroit plus fixé l'admiration que le Chriſt même; défaut qu'on remarque dans le fameux tableau du Dominicain, qui eſt dans la chapelle de S. André de l'égliſe de S. Grégoire à Rome, dont on admire plus le bourreau qui flagelle le ſaint que la figure principale du ſaint même, qui néanmoins eſt le héros de cet ouvrage. Ce défaut a été commun à tous les peintres célèbres qui ont fleuri au commencement du dix-ſeptième ſiècle. Ceux qui voudront voir dans l'antique l'exemple d'un caractère qui n'a de point beauté, pourront le trouver dans le Rotateur de Florence; & je ſuis perſuadé qu'ils ne remarqueront dans cette ſtatue ni le caractère du Lutteur, ni celui du Silène, ni celui du Gladiateur; ils verront même qu'elle eſt moins belle que la figure dont nous parlons.

Ceux qui prendront la peine d'examiner attentivement le ſtyle du deſſin de Raphaël, tant dans ce tableau que

dans ſes autres ouvrages, y remarqueront le même eſprit que celui des anciens; c'eſt-à-dire, qu'il a ſu concevoir & exprimer avec préciſion & exactitude toutes les parties eſſentielles du corps humain, en laiſſant, pour ainſi dire, indéciſes celles qui ſont inutiles ou ſans expreſſion. Ce qu'il y a néanmoins de plus merveilleux dans le deſſin de Raphaël, c'eſt que le caractère des perſonnages répond ſi parfaitement aux attitudes dans leſquelles il les repréſente, qu'on croit réellement voir un homme qui fait, non par accident, mais par une propention naturelle, le mouvement dans lequel Raphaël l'a peint. Cela ſe remarque non ſeulement dans les traits du viſage, où l'on a coutume de lire les diſpoſitions de l'ame, mais encore dans la conformation entière du corps & de toutes ſes parties.

De la figure qu'on voit par le dos, Raphaël a fait un homme membru & lourd, ainſi que le ſont, en général, les gens du peuple; & il lui a donné une attitude analogue à cette conformation, ſans lui faire exprimer aucune intention particulière. Mais dans les deux autres figures dont j'ai parlé, il a exprimé l'intention ſur le viſage, en leur donnant auſſi des proportions plus élégantes. Dans le Chriſt il faut ſur-tout remarquer la beauté de la phyſionomie unie à l'expreſſion la plus vive, ſans qu'elle altère cependant en aucune manière la régularité & la nobleſſe des traits. Toutes les parties eſſentielles des os & des muſcles y ſont indiquées, mais avec une telle délicateſſe qu'elles ne nuiſent point à la grandioſité des formes principales. Ce même caractère ſe fait ſenſiblement appercevoir dans le col, ainſi que dans la main ſur laquelle

s'appuie le Chrift ; & quoique le poids du corps, qui porte fur ce bras, en comprime la chair, de manière que les os & les articulations font, pour ainfi dire, cachés ; il a néanmoins fu donner un contour au pouce & aux doigts qui convient fi parfaitement au caractère de la tête, que les plus célèbres artiftes Grecs ne l'auroient pas mieux fait en voulant repréfenter une figure d'un caractère moyen entre celui de Jupiter & d'Apollon, qui réellement doit être celui qui convient au Chrift ; en y ajoutant néanmoins l'expreffion accidentelle de la paffion dans laquelle il a repréfenté le Sauveur.

Je ne m'arreterai pas à faire remarquer la beauté de chaque touche pour l'intelligence des raccourcis & des contours, qui vont fe perdre l'un derrière l'autre, fuivant que le demande le point d'optique ; de manière qu'on croit voir à une grande diftance derrière la fuperficie du tableau. Le mouvement de toutes les parties des têtes, fuivant l'action & le point de vue, eft rendu dans la manière ordinaire de Raphaël. Il feroit trop long de parler de toutes les beautés de détail, ainfi que des réflexions qu'elles offrent ; & l'on doit être perfuadé que fi dans les tableaux de Raphaël on trouve quelque partie médiocre, c'eft l'ouvrage de fes difciples qu'il n'a pu que retoucher, à caufe du grand nombre de tableaux dont il fut chargé dans fon meilleur tems : par conféquent on ne peut pas lui attribuer ces défauts.

Après avoir examiné parmi les ouvrages qui fe trouvent dans le palais du roi, ceux que nous avons jugé les plus dignes de notre attention, par les parties les plus effentielles de l'art, nous allons paffer maintenant aux bons

tableaux d'un genre plus facile , dont les maîtres ont gliſſé ſur toutes les difficultés ; nous ne ferons qu'y jeter un coup-d'œil général.

Les premiers ouvrages qui ſe préſentent ſont ceux de Lanfranc , parmi leſquels eſt l'admirable tableau des Funérailles d'un empereur, avec un combat de gladiateurs. Cet ouvrage préſente un aſſemblage des plus excellentes choſes de l'art , & le deſſin en offre, en quelque ſorte, l'idée générale de la conſtruction du corps humain, dans laquelle conſiſte la beauté de l'antique. On y trouve l'expreſſion de Raphaël , ainſi que les maſſes & la facilité du clair - obſcur du Corrége ; tout cela n'eſt cependant pas bien fini , mais ſeulement indiqué. Il y a encore une Naumachie ou un combat de barques , un Sacrifice & d'autres tableaux de ce maître qui méritent d'être admirés.

Le nombre des tableaux de différentes écoles qui n'ont pas le degré de perfection de ceux dont nous venons de parler , eſt infini. Parmi ceux-ci il y en a quelques uns du Pouſſin ; entr'autres une fort belle Bacchanale, dont les figures ont un peu moins d'un pied de grandeur. Il eſt d'un travail fini , d'un excellent deſſin & d'un bon coloris. Il repréſente quelques femmes & pluſieurs enfans qui danſent, d'un ſtyle agréable : le ſite en eſt de la plus grande beauté. Ce tableau, fait d'abord pour couvrir un clavecin , fut enſuite agrandi par le Pouſſin même ou par ſon beau-frère Gaſpard.

Il ſeroit à deſirer que pluſieurs jeunes peintres s'appliquaſſent avec ſoin à étudier les modèles de l'art que je

viens de décrire, non ſeulement en les copiant, mais en les imitant: opérations entre leſquelles il y a une grande différence; car ce n'eſt pas en copiant ſeulement un ouvrage qu'on ſe rend capable d'en produire d'autres qui lui reſſemblent, ſi l'on ne médite pas ſur les cauſes qui on fait agir le maître de l'original: unique moyen cependant de tirer quelque fruit de l'étude des ouvrages de l'art.

Un tableau offre deux parties eſſentielles; l'une comprend les raiſons des choſes, ce que nous pourrions appeller la trace que le peintre laiſſe de ſon génie; l'autre eſt le faire, c'eſt-à-dire, la manière ou la méthode que l'artiſte s'eſt formée. Ordinairement ceux qui copient ou qui prétendent étudier les ouvrages des grands maîtres, mettent leur principal ſoin à imiter l'apparence, que j'appelle le *mode* * ou la manière; ce qui fait que lorſqu'ils n'ont plus devant les yeux l'original, & qu'ils eſſayent de faire quelque ouvrage où il entre des parties différentes de celles qu'ils ont copiées, ils reſtent ſans guide. Mais ceux qui s'appliquent réellement à étudier & à admirer les productions des plus célèbres artiſtes, avec un véritable deſir de les imiter, parviennent au point de pouvoir en produire d'autres qui y reſſemblent; ce qu'ils doivent à l'etude qu'ils ont faite des cauſes qui ont déterminé ces artiſtes. Affermis & conſolidés ainſi dans leurs principes, ils ſont en état d'employer les

---

* Voyez la note à la page 41 de ce volume.

mêmes

mêmes causes & les mêmes moyens dans les circonstances nécessaires & convenables, ou de les imiter sans être plagiaires.

Je crois donc que les jeunes peintres doivent étudier avec soin les ouvrages des grands maîtres, non dans l'idée de les copier aveuglément, mais pour y chercher les parties de la nature dont ceux-ci ont fait choix, pour les imiter; en se persuadant d'ailleurs, que rien ne peut être bon dans ces maîtres, quoique fameux, que ce qui est conforme à la nature. Après avoir acquis une certaine habitude à copier ces ouvrages, le meilleur conseil qu'on puisse leur donner, c'est d'étudier la nature même, en prenant d'elle les parties qui ressemblent le plus à celles qu'ont choisies les maîtres dont ils ont étudié les ouvrages en les copiant.

De cette manière, ils pourront acquérir un vrai talent, pour peu qu'ils ayent une aptitude naturelle pour l'art; & quand même ils n'atteigneroient pas au degré des maîtres qu'ils ont tâché d'imiter, ils ne laisseront pas de parvenir à un assez grand mérite pour devenir célèbres: la nature étant si riche & si variée dans ses productions, que, quiconque a du talent ou du génie peut y trouver des parties analogues à ses forces, pourvu qu'il les imite de la manière que je viens de l'indiquer le mieux qu'il m'a été possible, & que mon peu d'habitude d'écrire me l'a permis.

Ce petit ouvrage ne doit donc être regardé que comme une simple lettre dictée par le desir d'être utile, mais avec de trop foibles moyens pour lui donner la forme convenable. Je vous prie, par conséquent, de m'excuser vis-

à-vis du public, & de diſſiper, par quelques éclairciſſemens, l'obſcurité qui peut régner dans cet écrit; afin de le rendre, par plus de clarté, inſtructif pour ceux qui pourront en avoir beſoin; ce que je n'oſerois jamais entreprendre par moi-même.

Recevez avec bonté ce que mes occupations multipliées, plus utiles que mes diſcours ou que mes écrits, m'ont permis de vous donner; & diſpoſés entièrement de celui qui vous a voué la plus parfaite eſtime, & qui deſire ſincèrement de vous obliger.



LETTRE
DE M. MENGS

Sur l'origine, les progrès & la décadence des Arts qui tiennent au Dessin.



LETTRE DE M. MENGS

Sur l'origine, les progrès & la décadence des Arts qui tiennent au Dessin.

Vous me demandez le résultat de nos entretiens sur les arts qui tiennent au dessin, & vous voulez que je vous dise mon sentiment sur leur origine, leurs progrès & leur décadence. Je suis prêt à vous communiquer tout ce que mes réflexions & une longue expérience peuvent m'avoir appris, si vous croyez que cela puisse être de quelqu'utilité. Cependant je me trouve retenu par deux raisons : la première est la méfiance que j'ai de mes propres forces, ne me sentant pas le talent nécessaire pour m'exprimer avec la justesse & la clarté requises ; la seconde est l'impossibilité que j'entrevois de donner une

idée exacte & lumineuse de ces choses, sans entrer dans des détails sur les moindres principes de l'art; pour m'élever ensuite, par degré, aux parties les plus sublimes; ce qui m'engageroit dans un travail trop étendu & supérieur à mes facultés physiques & morales. Néanmoins le desir que j'ai de vous satisfaire me fera oublier toutes ces difficultés, & je vais mettre la main à la plume pour vous prouver mon empressement à vous obéir; mais, en même tems, je vous prie de recevoir ce que je vais vous dire plutôt comme un simple essai que mon amitié a hasardé pour vous satisfaire, que comme un traité digne d'être présenté au Public.

C'est à la nécessité que la plupart des inventions de l'homme doivent leur naissance, à l'exception néanmoins de ce qu'on appelle beaux-arts, qui sont le produit de l'inclination naturelle que nous avons d'imiter tous les objets qui se présentent à notre vue. Les principes dont ces arts sont composés sont puisés dans la nature même; & comme il se trouve dans la nature des choses qui ont quelque sorte de ressemblance entr'elles, je crois que c'est cette ressemblance qui a porté l'homme à suppléer aux parties défectueuses, ou d'une trop grande disparité, pour en former un tout régulier; & c'est sans doute par le moyen de cette comparaison & de cette combinaison que se sont formé plusieurs choses, qu'on a ensuite exécutées par l'art de l'imitation.

Pour faire mieux comprendre ce que j'aurai à dire dans la suite, il est nécessaire que je commence par expliquer le sens que j'attache au mot *Idée*. Par idée j'entends l'impression que les choses laissent dans notre esprit, & par le moyen

de laquelle la mémoire peut ſe rappeller, quand elle le veut, les perceptions qu'elle s'eſt formées des choſes. Ces idées ſont d'autant plus claires & d'autant plus diſtinctes, que l'impreſſion que les objets ont faite ſur notre eſprit a été plus vive & plus forte, & ſuivant notre plus grande aptitude à diſtinguer & à déterminer les parties les plus eſſentielles des choſes. Il y a peu d'inventions que l'on ne doive pas au haſard, c'eſt-à-dire, à une certaine combinaiſon à laquelle nous donnons ce nom, parce que nous en ignorons la cauſe. Les arts qui tiennent au deſſin doivent probablement leur origine, comme je l'ai dit, au deſir & au penchant que l'homme a d'imiter tout ce qu'il voit; ce qui aura donné naiſſance au plaſtique; car il eſt naturel de croire que l'on a d'abord conçu l'idée de modeler avec de l'argile des figures humaines ou d'animaux*, & qu'enſuite, par haſard ou par réflexion, on aura expoſé ces figures au feu, pour leur donner plus de dureté & de conſiſtance. L'hiſtoire ne nous dit pas exactement la marche que l'art a tenu dans ſon principe; mais il y a tout lieu de croire que c'eſt celle que nous venons d'indiquer; puiſque nous ſavons que même après que les arts eurent été perfectionnés, il y a eu des peuples qui ont fait uſage de ſtatues de terre cuite. Et comme l'art de faire des briques, de leur donner une certaine

---

* Pline dit expreſſément que le plaſtique exiſtoit avant l'art de faire des ſtatues. (*Hiſt. Nat.*, *l. XXXIV*, *c. 7*, *§. 16.*) Voyez auſſi le *liv. XXXV*, *c. 12*, *§. 45*, où il eſt dit « Que Varron a » loué Paſitèle qui a dit, que l'art de modeler eſt la mère de la » ſtatuaire, de la ſculpture & de la ciſelure ». *Note du Traducteur.*

forme, & de les durcir par le moyen du feu, eſt de la plus haute antiquité *; il paroît vraiſemblable que c'eſt dans ces mêmes tems que les hommes auront auſſi conçu l'idée de faire des figures de la même matière & de leur donner la dureté néceſſaire. Il y a des écrivains qui prétendent que les *Térafins* ou *Séraphins*, c'eſt-à-dire, les dieux Lares de Laban, que Rachel lui enleva, étoient des figures de terre cuite * *. Mais je ne m'arrêterai pas à diſcuter ici des faits d'une ſi haute antiquité, & ſur leſquels les écrivains ſont ſi peu d'accord entr'eux : différence de ſentiment qui néceſſairement a dû avoir lieu, parce qu'étant tous guidés par l'idée de faire l'hiſtoire exacte des arts, ils l'ont tous entrepris dans la préoccupation que ces arts ont été inventés dans un ſeul pays & par un même peuple ; ce qui néanmoins paroît contraire à la

---

* Dans le principe, les briques n'étoient pas cuites au four, mais ſeulement ſéchées, pendant quelques années, au ſoleil. Vitruve, *liv. II*, *c.* 3, parle de la manière dont on faiſoit ces briques, & dit qu'elles ſe décompoſoient par l'eau. Pauſanias cite pluſieurs temples & autres édifices conſtruits de pareilles briques. *Note du Traducteur.*

* * On trouve qu'au vingt-deuxième ſiècle, Tharé, père d'Abraham, étoit déjà adonné au culte des faux dieux. (*Joſué*, *ch.* 24, *v.* 2, 24) ; & Laban, qui vécut au vingt-troiſième ſiècle, avoit ſes dieux domeſtiques. (*Moïſe*, *liv. I*, *ch.* 31, *v.* 19, 30). Ces dieux Pénates, ou Séraphins, ſuivant Samuël (*ch.* 19, *v.* 13), avoient la forme humaine ou du moins la tête de l'homme. Il paroît donc certain que la ſculpture a été connue en Méſopotamie dans le tems où l'on n'en trouve pas encore la moindre trace dans la Grèce. *Note du Traducteur.*

vérité,

vérité ; parce que l'homme étant par-tout doué des mêmes facultés , & ayant par-tout les mêmes besoins , il faut nécessairement que , dans tous les tems & dans tous les lieux , il ait pensé de la même manière , & ait inventé les mêmes choses.

Mais avant d'aller plus loin , il est nécessaire que je dise ce que j'entends par le mot *Art*. Je crois que c'est la manière de produire un ouvrage quelconque , par des moyens raisonnés & pour une fin déterminée. Le but des beaux-arts , est de faire naître des sentimens agréables par l'imitation ; c'est-à-dire , que cette imitation doit nous présenter les objets avec plus d'ordre & de clarté que la nature même ; & c'est ce qui produit la *Beauté.* Voilà pourquoi on a donné le nom de *Beaux-Arts* à tous les arts qui ont pour but cet ordre & cette clarté. La beauté , en particulier , ne consiste que dans la manière d'être des choses , qui , par les moyens les plus simples , nous donne une idée claire & distincte de leurs qualités estimables & essentielles.

Quelques écrivains pensent que la sculpture est le plus anciens de tous les beaux-arts , parce que sa manière d'imiter les objets est la plus simple. Elle a été inventée à différentes époques & dans différens pays ; mais il semble que c'est à l'idolatrie qu'elle doit sa naissance. *

* Pline (*Hist. Nat. Liv. XXXV, ch.* 12 , §. 43) prétend que Dibutade , potier de Sycione , a été le premier inventeur de l'art du plastique ou de modeler en argile. Il ajoute cependant que d'autres attribuent cette invention à Rhecus & Théodore , de l'isle de Samos, long-tems avant que les Bacchiades eussent été chassés

Il ſe pourroit, néanmoins, que cet art ait eu une origine plus noble, & qu'on le doive au deſir de conſerver l'image des

---

de Corinthe; & que Démarate, exilé de cette ville, conduiſit avec lui Euchir & Eugrammus, qui portèrent en Italie l'art du plaſtique.

Quoi qu'il en ſoit, il paroît certain que l'invention de modeler en argile doit être attribuée aux Grecs, ſans qu'on puiſſe néanmoins en déterminer exactement l'époque. Car quand même on adopteroit avec M. le comte de Caylus (*Tom. II, p.* 255) qu'il faut en faire honneur à Rhecus & Théodore; & en ſuppoſant que l'expulſion des Bacchiades ait eu lieu dans la trentième Olympiade, & par conſéquent l'an 3320 du monde; nous ſavons que Pline dit que le plaſtique a été inventé long-tems auparavant, puiſque par *multo ante* il a ſans doute voulu faire entendre pluſieurs ſiècles. On ſait auſſi que le bouclier d'Achille, qu'Homère décrit dans le XVIIIe Livre de ſon Iliade, & dont M. le comte de Caylus a donné le deſſin (*Tom. II, p.* 231), qui lui avoit été communiqué par Boivin, étoit un bel ouvrage de ſculpture pour ce tems-là. Cet art étoit donc déjà fort avancé chez les Grecs avant le ſiége de Troye, c'eſt-à-dire, avant l'an 2792. Or, ſi l'on place Euchir & Eugrammus à cette époque, il eſt très-poſſible que ce ſoient ces artiſtes qui aient porté le plaſtique en Italie. Mais ſuivant le premier ſentiment de Pline, cela ne peut pas être; car alors l'invention de la ſculpture devroit être placée dans la cinquantième Olympiade; c'eſt-à-dire, à-peu-près vers l'an 3400, tems où les Etruſques avoient déjà porté cet art à un certain degré de perfection. Suivant Diodore de Sicile (*Bibl. hiſt., L. I, c.* 98), les ſculpteurs Telecle & Théodore, fils de Rhécus, (ou pour mieux dire, Rhécus, fils de Philas, & Théodore, fils de Telecle), comme le remarque fort bien M: Heyne, dans ſa Diſſertation critique ſur l'*Hiſtoire de l'Art*, de M. Winckelmann, qui ſe trouve dans les

perſonnes dont on regrettoit la perte, ou de perpétuer la mémoire des hommes d'un talent ou d'un mérite ſupérieur; peut-être bien auſſi eſt-ce la néceſſité de rendre ſenſibles au peuple, par des ſignes hiéroglyphiques, quelques propriétés de la nature qui y a donné lieu, comme on ſait que cela eſt arrivé en Egypte. Ce peuple n'a jamais pu s'élever à la perfection de l'art *, quoiqu'il l'ait cultivé pendant plu-

---

Mémoires de la Société de Gottingen). Telecle & Théodore, diſons-nous, ſe ſont arrêtés quelque tems en Egypte, & ont enſuite paſſé à Samos, où ils ont fait, dans le ſtyle Grec, la fameuſe ſtatue d'Apollon Pythien. *Note du Traducteur*, tirée d'un livre Allemand intitulé : *Hiſtoire & Principes des Sciences & des Beaux-Arts* du célèbre profeſſeur *Buſching*, avantageuſement connu par ſa *Géographie*, & par pluſieurs autres ouvrages eſtimables.

* Quoiqu'il paroiſſe décidé, dit M. Buſching, que les Egyptiens ne ſe ſoient jamais élevés dans l'art juſqu'à la beauté, il ſemble néanmoins qu'on ne peut pas en conclure qu'ils n'aient pas mis dans leurs ouvrages de la convenance & du goût, & qu'ils ſe ſoient toujours arrêtés, comme le prétend M. Winckelmann, à la ligne droite & roide de leur premier ſtyle, qu'on trouve, par exemple, dans la ſtatue de Memnon ou d'Amenophis. On ſait que les Egyptiens ne travailloient pas comme les Grecs ſur la ſimple vue de l'objet, mais d'après une meſure déterminée de toutes les parties du corps humain; ainſi que nous l'apprend Diodore de Sicile (*Bibl. Hiſt., Liv. 1. c. 98.*); ce qui, ſuivant M. Winckelmann, eſt une des principales cauſes qui ont nui à l'avancement de l'art en Egypte. M. Caſanova (*Abhandelung über verſchiedene alte Denkmaler der kunſt*) penſe néanmoins que l'art y eſt parvenu à un certain degré de perfection; & il cite, pour appuyer ce ſentiment, les trois admirables lions de granit & une tête d'Oſiris, qui ſe trouvent dans la galerie royale d'antiques, à Dreſde, ainſi que la ſtatue de marbre

ſieurs ſiècles, parce que ſon culte religieux ne lui permettoit point de s'écarter des formes établies pour ſes idoles; & qu'il regardoit comme vile la claſſe des citoyens qui exerçoient les arts. A ces cauſes, il s'en eſt encore jointes d'autres qui ont empêché les progrès de la ſculpture, dont la principale étoit que les Egyptiens, de même que les Caldéens, les Arabes & les autres peuples, qui ont bien ébauché groſſièrement quelques figures, étoient trop ignorans & trop peu civiliſés pour parvenir à la beauté. L'homme a naturellement du goût & de l'attachement pour les objets matériels qui tombent ſous les ſens; c'eſt pourquoi les autres nations, qui vinrent dans la ſuite, quoique dans des tems plus éclairés, ſuivirent la route tracée par les premiers inventeurs de l'art, & ne s'écartèrent même jamais entièrement de leur manière informe & groſſière. La même choſe arriva à la

---

blanc qu'on voit au Capitole à Rome; qui n'eſt pas un Antinous, comme on l'a prétendu, mais un prêtre Egyptien (qu'il ne faut pas confondre avec l'Antinous du Belvédère). Il eſt vrai que M. Winckelmann aſſure, & ſans doute avec raiſon, que la ſtatue de ce prétendu Antinous n'eſt pas d'une forme Egyptienne, & qu'à l'attitude près, elle eſt faite ſelon les règles de l'art des Grecs. Cependant, malgré cette critique, M. Winckelmann convient lui-même, que les Egyptiens faiſoient très-bien les figures d'animaux, & que leurs figures humaines étoient achevées & polies avec un ſoin infini. On ſait qu'ils creuſoient quelquefois les yeux pour y incruſter des prunelles d'une matière étrangère. Pour faire leurs ſtatues ils ſe ſervoient du granit, qui eſt fort commun en Egypte, du baſalte, du porphire, de l'albâtre & du plaſme d'émeraude. *Note du Traducteur.*

renaissance des arts en Europe, comme nous le dirons plus bas.

Lorsque les arts, qui tiennent au dessin, se furent introduits dans quelques parties de la Grèce, & que dans d'autres on les eut inventés sur les lieux mêmes; l'esprit s'y éleva tout-à-coup à des formes plus heureuses, tant parce que les artistes de la Grèce commencèrent sur de meilleurs principes, que parce qu'ils avoient devant les yeux des modèles d'une plus grande beauté. On peut se convaincre du premier point, en se rappellant qu'avant Homère il n'a fleuri dans la Grèce aucun peintre, ni aucun sculpteur de quelque réputation*, & le second est attesté par l'histoire, ainsi que par l'expérience. Les œuvres du divin Platon, nous apprennent que, de son tems, les beaux-arts n'avoient fait que de foibles progrès, puisque l'idée qu'il nous en donne est bien médiocre, & qu'il n'en dit rien qui puisse être comparé aux ouvrages que les Grecs ont faits dans la suite. Il ne parle d'aucune statue de marbre; & lorsqu'il fait mention de quelque production de l'art, ce n'est que pour en louer la richesse & les ornemens; d'où je conclus que l'idée qu'il s'en étoit formée il l'a tenoit des Phéniciens, qui, par le moyen du com-

* Dans leur tems grossier les Grecs adoroient leurs dieux sous des figures de masse informe, ainsi que le faisoient les Arabes, qui, suivant Assemani (*Biblioth. Orient. T. III, P. II, p.* 584) avoient à la Mecque une pierre noire qui leur servoit à représenter Vénus. Le Palladium étoit une des plus anciennes statues Grecques; c'est-à-dire, la première statue de Minerve, laquelle étoit assise, ainsi que Strabon (*Liv. XIII.*) l'a remarqué, d'après un passage du liv. VI de l'Iliade. *Note du Traduct eur.*

merce, avoient introduit les arts dans quelques provinces maritimes.

Lorſqu'enfin les Grecs commencèrent à cultiver le deſſin, ils formoient déjà, pour ainſi dire, un peuple civiliſé; de ſorte qu'ils ne ſe contentèrent pas, comme les Egyptiens & les autres peuples dont nous avons parlé, de copier groſſièrement les ouvrages les uns des autres; mais déterminés par des réflexions philoſophiques, ils tâchèrent de ſaiſir les parties les plus eſſentielles & les plus belles des objets, pour les imiter; & en ajoutant toujours des idées nouvelles à celles qu'ils s'étoient déja formées, ils parvinrent au plus haut degré de perfection.

Ils ne faut pas croire que les Grecs ayent omis les petits détails de l'art parce qu'ils les ignoroient, puiſque nous ſavons que Dédale, un des plus anciens ſculpteurs en bois, fut admiré pour l'expreſſion admirable qu'il ſavoit donner aux veines du corps, & pour le fini de ſon exécution. Mais cette pratique, qui ne dût ſa naiſſance qu'à une pure imitation de la nature, fut bientôt abandonnée des Grecs, qui s'apperçurent que pour donner une idée de la figure de l'homme, c'eſt la conſtruction & la fabrique générale du corps qu'il faut rendre, en prenant pour cela les parties les plus grandes & les plus eſſentielles. Ils remarquèrent que le corps humain eſt composé de la tête du tronc & des autres parties qui ont leurs articulations particulières, & que ſes actions & ſes mouvemens dépendeut du pouvoir d'étendre ces membres & de les replier vers le corps, leur centre commun de gravité; d'où ils conclurent que l'agilité & la facilité de ces mouvemens de-

mandent que ces parties ne ſoient pas trop lourdes, mais d'une proportion aſſez juſte pour qu'elles puiſſent être miſes en action par les muſcles les plus voiſins. Les jeux gymnaſtiques & l'expérience leur apprirent que les perſonnes qui ont le torax ſpacieux , ſont plus propres aux excercices & à la fatigue ; & d'après ce principe, ils donnèrent à leurs figures des contours plus ſimples, en exprimant ſeulement l'idée néceſſaire & diſtincte de chaque membre & de chaque partie du corps , ſans entrer dans les petits détails ; mais en faiſant ſentir néanmoins exactement & d'une manière déterminée toutes les parties eſſentielles , & même plus fortement qu'ils ne le ſont dans la nature , ſans aller cependant au-de là des limites du poſſible.

C'eſt de cette manière qu'ils inventèrent & établirent le beau ſtyle, en donnant une plus grande perfection au corps humain & à ſon mécaniſme. En partant de ce point, ils continuèrent à donner plus d'expreſſion à leurs ouvrages ; & diviſant de plus en plus les parties générales, ils trouvèrent la grace & le ſuave de l'art. La beauté fut portée à ſa plus grande perfection par Phidias, du tems de Pericles ; & les autres parties juſques à la grace même, firent conſtamment des progrès juſqu'au regne d'Alexandre le Grand , que Praxitele & Policlete élevèrent la ſculpture au plus degré de perfection ; de ſorte qu'il fut, pour ainſi dire, impoſſible de porter cet art plus loin. Mais comme l'homme cherche toujours à faire de nouveaux progrès, il arriva que les artiſtes qui vinrent enſuite , voulant ſurpaſſer les chefs-d'œuvres de ces grands maîtres, ne trouvèrent pas autre choſe à faire

que d'ajouter le gratuit & le ſuperflu à l'eſſentiel. Cependant comme l'eſprit humain ne peut s'étendre au-de là des bornes qui lui ſont preſcrites, il leur fut impoſſible d'accorder ces différentes parties enſemble ; & le néceſſaire diſparut d'autant plus que l'inutile s'introduiſit davantage. Se trouvant ainſi privé de ce qui eſt le plus eſſentiel, l'art dégénera bientôt & perdit beaucoup de ſa perfection. Malgré cette marche naturelle des connoiſſances humaines, l'art ſe ſoutint long-tems dans la Grèce & particulièrement à Athènes, parce que la philoſophie, à laquelle les Grecs étoient fort adonnés, les préſerva du défaut de négliger les grandes parties eſſentielles pour ne s'occuper que des petites ; ainſi que cela eſt arrivé à ces peuples qui ſe ſont laiſſés ſéduire par le ſimple plaiſir de la vue, & par ce frivole caprice qu'on appelle *Mode*, qui, en général, n'a d'autre mérite que de n'avoir pas exiſté le jour précédent.

Tous les arts, en général, ſe trouvèrent au moment de tomber dans l'oubli lorſque les Romains conquirent la Grèce ; mais heureuſement ces vainqueurs ne furent pas aſſez barbares pour reſter inſenſibles à la noble magnificence & à la beauté des ouvrages Grecs, de ſorte que malgré la ſupériorité de leurs armes, la forme de leur gouvernement tout-à-fait militaire & l'auſtérité, pour ne pas dire la rudeſſe de leurs mœurs, ils ſe trouvèrent vaincus par l'amenité & l'eſprit cultivé des Grecs, ainſi que par le charme de leurs productions ; de ſorte qu'ils avouèrent eux-mêmes qu'ils étoient des barbares, auſſitôt qu'ils eurent connu les Grecs, en appellant les arts & les artiſtes en Italie, & en s'appliquant eux-mêmes à cultiver les

inventions

inventions du peuple qu'ils venoient de ſoumettre.

Conſidérons maintenant l'effet qu'une pareille cauſe a dû produire chez différentes nations, ſuivant la diverſité de leurs mœurs & de leurs coûtumes. Les Romains, qui ne compoſoient alors qu'un peuple de ſoldats & d'orateurs, ſans avoir des philoſophes, commencèrent à peine à ſortir de leur groſſièreté, qu'ils tombèrent dans la profuſion d'un luxe exceſſif, & confondirent l'idée de la beauté avec celle de la richeſſe, en ſuivant cette fauſſe maxime, que beaucoup de monde adopte encore de nos jours: que tout ce qui plait eſt beau; & guidés par ce principe ils s'érigèrent en arbitres des arts, ſur leſqules ils voulurent prononcer ſans aucuns principes, & ſans aucune connoiſſance de l'eſſence des choſes. Les Romains n'ont eu que peu d'artiſtes en comparaiſon des Grecs, & ſe ſont preſque toujours ſervi de ceux de cette nation; mais ils ont beaucoup préjudicié aux arts en les faiſant exercer par des eſclaves & en prononçant, ſans le moindre ſavoir, ſur leurs productions. Les Grecs, malgré leur état précaire, faiſoient fleurir les arts à la moindre lueur de liberté & de bonheur; & quoi qu'enfin, ſuivant la viciſſitude ordinaire des choſes humaines, les arts tombèrent chez eux, ils n'en perdirent néanmoins entièrement la trace, qu'à l'époque malheureuſe où la Grèce fut envahie & opprimée par le peuple barbare & féroce, qui en eſt encore aujourd'hui le maître & le tyran.

La tranſlation de l'empire Romain à Conſtantinople, contribua auſſi grandement à la décadence des arts en Italie & dans la Grèce. La Grèce ſe trouvant déja privée de ſes meilleurs artiſtes & de leurs plus beaux ouvra-

ges, ſe vit enlever ceux qu'elle poſſédoit encore, pour en décorer la nouvelle Rome; & l'Italie perdit les ſiens par les invaſions & les conquêtes des peuples barbares. Une nouvelle cauſe qui contribua beaucoup au dépériſſement des arts, fut la néceſſité où ſe virent reduits les chefs du chriſtianiſme de ces tems-là, d'extirper l'idolatrie & de détruire les idoles; anathème dans lequel furent indiſtinctement compris les plus belles ſtatues & les artiſtes qui les avoient faites : ce zèle ſacré fut même ſi grand qu'il faut s'étonner de ce qu'il nous reſte encore tant de chefs-d'œuvre de l'antiquité.

Lorſque le nouvel empire d'occident s'éleva, l'idolatrie ſe trouvoit déja abolie, & le chriſtianiſme fleuriſſoit dans ſes vaſtes provinces, de ſorte qu'on ſongea bien, à la vérité, aux arts, mais avec peu de ſuccès, parce que le monde entier ſe trouvoit alors plongé dans l'ignorance; & comme les empereurs n'étendirent leurs conquêtes que ſur des nations barbares & féroces, ſans avoir le moindre commerce avec ces climats doux & heureux, dont les peuples policés avoient autrefois cultivé les arts & les ſciences, les artiſtes ne purent rien produire de bon; & les ſculpteurs, en particulier, ſe bornèrent à donner à leurs ſtatues les vêtemens ridicules de leur tems, qui cachoient plutôt le corps qu'ils ne ſervoient à le couvrir. C'eſt dans ce goût que ſont exécutés les monumens qu'on appelle Gothiques, par leſquels il faut entendre tous ceux qui ont été fait par les peuples de l'Allemagne ou des pays limitrophes.

Les arts reſtèrent pendant pluſieurs ſiècles plongés dans cet état déplorable, ſans faire le moindre progrès, juſqu'au

tems où ils commencèrent, pour ainſi dire, à renaître en Italie & particulièrement dans la république de Florence. Le premier pas qu'on fit dans cette carrière fut de raſſembler les médailles & les pierres gravées antiques ; & c'eſt en les imitant qu'on ſortit de la barbarie du goût Gothique. Ghiberto fut le premier qui eſſaya d'imiter l'antique, mais comme il ne vit jamais de grandes ſtatues, il ne ſe rendit habile que dans les petites choſes. Il fut ſuivi par Donatello & bientôt après Michel Ange Buonarotti, qui, éclairé par les ſtatues que les Medicis avoient raſſemblées, ouvrit les yeux & connut que les anciens avoient tenu une certaine route pour arriver à l'imitation de la vérité, par le moyen de laquelle ils l'avoient rendue plus diſtincte & plus belle qu'elle ne l'eſt dans la nature même. Ce grand artiſte chercha la cauſe de la beauté & crut l'avoir trouvée dans la ſcience de l'anatomie ſur laquelle il fixa principalement ſon eſprit, & qui le conduiſit à un tel degré de perfection qu'il s'eſt rendu immortel par cette nouvelle route. Cependant il n'eſt pas parvenu au but qu'il s'étoit propoſé, c'eſt-à-dire, à la beauté, parce qu'elle ne ſe trouve pas dans une ſeule partie, mais dans la réunion de l'anatomie, de la proportion & de toutes les autres parties qui concourent à former les belles choſes.

Les autres ſculpteurs de l'école de Florence imitèrent Michel Ange dans l'apparence du ſtyle anatomique, mais ſans pouvoir ſaiſir l'eſprit de ce maître : voila pourquoi Jean Bologna, Mont-Orſoli & pluſieurs autres lui ſont ſi inférieurs. A la fin l'art de la ſculpture tomba entièrement à Florence avec la république, & alla ſe fixer à Rome.

Ce fut l'Algardi qui commença à y introduire, dans la ſculpture, le ſtyle que les peintres de ſon tems y avoient déja adopté; c'eſt-à-dire, qu'il chercha à ſe ſervir dans ſon art de la même imitation qu'on emploie dans la peinture, qui conſiſte à chercher les effets du clair-obſcur, à agrandir certaines parties propres à frapper la vue; en un mot, à ſortir des limites de la ſculpture, dont l'objet eſt d'imiter les formes de la nature & non les apparences des objets; partie qui appartient à la peinture: c'eſt de cette façon qu'il introduiſit le ſtyle manièré.

A l'Algardi ſuccéda le Bernin, qui commença par où l'Algardi avoit fini, & qui, cherchant uniquement à éblouir les yeux, ſe livra, dans l'invention de ſes ſtatues & de ſes groupes, à une manière hardie & même fantaſque, mais qui ne laiſſoit pas d'être agréable, comme on peut le voir par ſes ouvrages qui ſont à Rome, dans leſquels il a toujours ſacrifié la correction au brillant, & dont il a altéré toutes les formes.

Les ſculpteurs qui ſont venus enſuite ont imité l'Algardi & le Bernin, mais d'une manière indéciſe; & s'ils ont fait uſage de la nature ce n'a été que pour trouver les formes & pour les ſoumettre à la manière de ces maîtres. Le Fiamingo, qui a ſu donner tant de beauté à la nature des enfans, a cherché à imiter l'antique dans ſa Sainte Suſanne; & en effet il eſt parvenu à en rendre les apparences, mais non pas les raiſons eſſentielles. Ruſconi eſt le dernier de ces ſculpteurs qui mérite d'être cité. Ses ouvrages ſont plus agréables que parfaits, parce que leur beauté, au lieu de découler des bons principes de l'art, ne conſiſte uniquement que dans l'obſervation de certaines

règles pratiques, qui, loin d'ennoblir l'art, ne font que l'avilir.

De tout ce que nous venons de dire sur la sculpture, il s'en suit que cet art s'est élevé par le moyen de la philosophie; qu'il commença à tomber lorsqu'on eut négligé ou outre-passé les principes essentiels; qu'ensuite l'imitation des ouvrages des anciens lui donna une nouvelle naissance; qu'enfin lorsqu'il ne fut plus guidé par l'esprit philosophique, le vrai but & l'objet de l'art, il tomba dans l'état méprisable où nous le voyons aujourd'hui. Peut-être y aura-t-il des personnes qui diront qu'il a fleuri en France, & qu'il y est même encore dans un état florissant. Mon ami, vous connoissez les ouvrages des maîtres de cette nation, & vous savez ce qu'il faut en penser. Le même esprit qui a régné parmi ses peintres a égaré aussi ses sculpteurs; c'est-à-dire, qu'ils se sont tous trompés dans ce qui est bon, en le portant au-delà des bornes nécessaires & de la vraisemblance.

Suivant les observations que l'histoire m'a fournies touchant les arts, il me semble que la peinture a été inventée beaucoup plus tard que la sculpture; je doute même si les nations qui ont pratiqué la sculpture avant le tems des Grecs, ont jamais connu la peinture. Du moins n'en est-il pas fait mention, ni dans l'Ecriture sainte, ni dans l'histoire ancienne, pas même dans celle des Egyptiens; d'où je conclus que toutes les nations ont ignoré cet art, jusqu'à ce qu'elles en eussent été instruites par les Grecs. Et comme tous les arts doivent leur origine à l'imitation des objets que nous offre la nature, je crois qu'on ne fit pendant long-tems que peindre les simula-

cres ſculptés en bois avec des couleurs qui, à la vérité, imitoient celles de la nature ; peut-être même dut-on cette idée aux couleurs propres aux ſubſtances dont ces ſimulacres étoient faits, & particulièrement à celle de la terre cuite, qui, en quelque ſorte, reſſemble au coloris de la chair. Pline rapporte pluſieurs faits touchant l'invention de la peinture ; mais cet écrivain les regarde lui-même comme peu exacts. Il croit néanmoins que cet art eſt très-ancien ; il cite même quelques peintures faites par les Grecs en Italie, qui de ſon tems ſe conſervoient à Lanuvium, & dont les couleurs étoient encore fraiches, quoique ces ouvrages euſſent été faits peu de tems après la deſtruction de Troye. Le tems auquel fleurit, ſuivant cet écrivain, Bularque, eſt très-reculé ; cependant il ſuppoſe qu'avant cet artiſte avoient déjà paru ceux qui s'étoient occupé à faire des tableaux monochrones, c'eſt-à-dire, d'une ſeule couleur. Ce paſſage de Pline m'engage à faire quelques réflexions ſur les ouvrages monochrones qu'on a trouvés à Herculanum, & qu'on garde dans le cabinet de Portici, que ſa majeſté Catholique a commencé à y former avec tant de goût, & qui pourra ſatisfaire un jour au vœu de toutes les nations policées, ſi l'on continue à le ſoigner avec le même zèle & le même amour éclairé pour les arts.

Ces peintures, ou pour mieux dire ces deſſins, faits d'une ſeule couleur, c'eſt-à-dire, d'un rouge noirâtre, ſur des tables de marbre blanc, ont un foible degré de beauté dans le profil des figures ; mais dans tout le reſte ils ſemblent indiquer l'enfance de l'art, tant par le goût

des draperies que par les extrêmités des mains & des pieds. Quelques ſavans verſés dans la langue Grecque n'ont pas été de mon opinion ſur l'antiquité de ces tableaux, parce qu'ils prétendent que les caractères des noms des perſonnages repréſentés ſont d'un tems bien poſtérieur. A quoi je pourrois répondre, que comme l'artiſte étoit Athénien, il ſe pourroit que cette nation eût dévancé & ſurpaſſé les autres dans l'art de former des caractères. Mais, outre que cette explication ne me paroît pas ſuffiſante, je trouve d'autres difficultés dans les couleurs avec leſquelles ces peintures ſont faites; n'étant pas de la terre rouge, mais du cinabre (que les anciens appelloient *minium*); couleur que nous ſavons n'avoir été employée qu'après le tems d'Apelle. En un mot, ſi ces peintures n'ont pas été faites après-coup, c'eſt-à-dire, que ſi dans ce tems on n'a pas cherché à les faire paſſer pour plus anciennes qu'elles ne l'étoient en effet, il faudra convenir alors que la peinture a commencé à fleurir fort tard à Athènes, ou que les mauvais peintres n'ont pas rougi de mettre leur nom à leurs ouvrages; à moins qu'on ne ſuppoſe que ces tableaux étoient l'ouvrage de quelque riche amateur, qui n'étoit pas obligé d'en ſavoir davantage; ou bien enfin, qu'ils ne peuvent nous être d'aucune utilité pour la partie technique de l'hiſtoire de la peinture.

Mais pour en revenir à nos réflexions, j'obſerverai que comme les écrivains ne nous apprennent rien de certain touchant l'origine de la peinture, nous avons lieu de croire que cet art commença par le ſimple trait, c'eſt-à-dire, par le contour, qu'on rempliſſoit d'une

couleur qui approchoit le plus de celle de l'objet qu'on vouloit imiter. Quelques peintures d'Herculanum, dans lesquelles on a cherché à imiter des ouvrages Egyptiens, viennent à l'appui de cette conjecture. Je ne prétends néanmoins pas qu'elles soient de ce tems-là; mais je crois qu'on a tâché de les faire dans ce goût, afin de les faire passer pour des productions véritablement Egyptiennes. C'est à-peu-près de cette manière que la peinture moderne a pris naissance, ainsi que je le ferai voir plus bas; & c'est aussi la même route qu'ont suivie les Chinois, qui, comme nous le voyons, n'ont pas porté l'art beaucoup plus loin que cette première ébauche grossière. Il paroît vraisemblable que cette enfance de la peinture a duré peu de tems dans la Grèce, si même elle y a jamais subsistée. Quoique Pline, qui a compilé tout ce que les auteurs qui ont vécu avant lui avoient écrit sur les arts, ne parle des couleurs qu'en passant, il nous donne cependant une idée de ce que devoient être les coloristes antérieurs aux monochronomistes; & comme je suppose qu'il parle principalement des Grecs, on peut hardiment conjecturer qu'ils ont bientôt abandonné cette manière. Je crois qu'ils commencèrent par donner à leurs ouvrages un peu de clair-obscur, qu'ensuite ils firent des monochrones, & qu'enfin ils sont parvenus, peu-à-peu, à donner aux objets leurs véritables couleurs locales; de sorte que le même esprit philosophique qu'ils montrèrent dans la sculpture, les conduisit sans doute aussi dans la peinture jusqu'au plus haut degré de perfection. Polygnote, qui vécut à-peu-près dans le même tems que Phidias, fut le premier qui observa parfaitement bien les convenances & le costume,

&

& mérita par ce talent les éloges de ce beau ſiècle de la Grèce. Parrhaſius eut un pinceau facile, & poſſéda toutes les parties de ſon art , ainſi que Zeuxis & les autres peintres de ſon tems. Protogène fut doué d'un plus grand talent encore , & mettoit plus de fini dans ſon travail. Enſuite on vit paroître Apelle, lequel trouvant la carrière ouverte, & ayant le bonheur de vivre ſous Alexandre le grand , (tems auquel la nature ſembla faire des efforts ſupérieurs pour produire & vivifier les plus beaux génies, afin de ſoutenir la gloire & la liberté de la Grèce) porta l'art de la peinture à ſon plus haut degré , en lui donnant la grace: fruit heureux d'un talent décidé qui opère avec facilité , tant dans l'invention que dans l'exécution. Apelle étoit ſi convaincu lui-même qu'il poſſédoit bien cette partie , qu'en louant le ſavoir des autres peintres , il ajoutoit qu'il les ſurpaſſoit ſeulement dans la grace, & il blâmoit Protogène de ce que celui-ci ne ſavoit pas quand il falloit quitter un ouvrage. D'où l'on peut conclure que l'art étoit alors parvenu à ſon plus haut degré ; mais comme par cette même raiſon il ne pouvoit plus faire de nouveaux progrès, ni reſter au même point, on commença à multiplier les tableaux & à les faire plus grands , en les diviſant en différentes claſſes , comme , par exemple, en ſujets bas ou *bambochades* , en une variété de choſes bizarres ou *caricatures* , & en pluſieurs autres eſpèces ridicules ; de ſorte que la peinture éprouva le même ſort que la ſculpture , juſqu'à ce qu'enfin le luxe des Romains lui fit perdre toute la nobleſſe avec laquelle on l'avoit traitée dans la Grèce , en faiſant peindre les murs de toutes les maiſons par des pauvres Grecs ou par

des esclaves, incapables de penser par eux-mêmes, ou d'imiter même les ouvrages des beaux tems de la Grèce, lorsque tous les citoyens d'une ville, où le peuple d'une province entière concouroient à payer le prix d'un tableau. A Rome, au contraire, les citoyens aisés faisoient peindre les pans des plus chétives maisons; car on croyoit que la peinture auroit déparé les beaux édifices, qu'on revêtoit de marbre & de bronze; ce qui demandoit plus de dépense que de goût. Dans les villes d'Herculanum, de Stabia & de Pompeii, si heureusement découvertes, par les soins de sa majesté Catholique, on a trouvé des peintures sur les murs des moindres maisons, & même sur ceux des auberges & des cabarets; & si dans quelques endroits on a découvert des ouvrages de peinture dans des temples, aux théâtres & aux autres bâtimens publics, on ne doit l'attribuer qu'à la pauvreté de ces villes, à la rareté ou à la disette entière du marbre; tandis qu'on l'employoit avec tant de profusion à Rome.

Examinons maintenant, mon cher ami, à quel degré de perfection les peintres Grecs, du meilleur tems, peuvent avoir porté leur art, & combien leurs ouvrages doivent avoir été beaux, puisque ceux qu'on a trouvés à Herculanum nous paroissent si dignes de notre attention. Nous ne pouvons douter que les anciens aient porté l'art du dessin au plus haut degré de perfection, comme nous le voyons par leurs statues; & quoique dans les tableaux d'Herculanum la partie du dessin n'est pas celle qui est la plus admirable, on y remarque cependant, en général, un très-bon goût & une très-grande facilité à rester dans les justes bornes des contours; c'est-à-dire,

qu'ils ne ſont ni chargés, ni durs, ni ſecs. On eſt ſurpris ſurtout de la grande intelligence du clair-obſcur qui y règne & de la nature de l'air ambiant, lequel étant un corps d'une certaine denſité réflechit la lumiète & la communique aux parties qui ne peuvent pas la recevoir en ligne directe. Ayant remarqué combien ces parties ſont bien traitées même dans les plus mauvais tableaux, quoique faits ſans doute avec négligence, ce n'eſt qu'avec étonnement que je penſe à la perfection que doivent avoir eu les ouvrages des célèbres artiſtes contemporains des ſculpteurs qui ont fait l'Apollon du Belvedère, la Vénus de Médicis & les autres ouvrages de cette beauté, qui cependant ne ſont pas encore des productions des artiſtes du premier rang de l'antiquité.

Quoique le coloris de ces peintures ne ſoit pas excellent, nous ne pouvons néanmoins pas douter que les anciens aient poſſédé cette partie en perfection, lorſque nous nous rappellons qu'ils ont ſu diſtinguer le coloris de deux Ajax, faits par deux différens artiſtes; en diſant que l'un étoit nourri de roſes & l'autre de chair. Ils connurent auſſi la perſpective, comme on peut s'en convaincre par les ouvrages trouvés à Herculanum. Et ſi l'on prétend qu'ils n'ont pas poſſédé cette partie, je demanderai alors quelle pouvoit être l'idée de Parrhaſius quand il diſoit, qu'on ne pouvoit être bon peintre ſans ſavoir la géométrie. Ce que les anciens n'ont peut-être pas ſi bien connu que les modernes, c'eſt la compoſition pittoreſque ou théâtrale; parce que leur principale étude avoit pour objet la perfection & la qualité des choſes & non pas leur quantité. Il eſt a croire que leur manière de com-

poſer les tableaux étoit peu différente du ſtyle de leurs bas-reliefs, comme il eſt facile de le remarquer par ces mêmes peintures d'Herculanum, qui ſont admirables pour les contraſtes, la grace des figures, les belles parties & l'expreſſion. On voit auſſi qu'elles ont été exécutées avec une grande preſteſſe & franchiſe, & peintes d'un bon freſque. De ſorte que, ſi l'on compare ces ouvrages avec les productions des modernes, & ſi l'on conſidère qu'ils ont été faits pour des lieux ſi peu conſidérables, on comprendra aiſément combien la peinture des anciens devoit être ſupérieure à celle de notre tems.

J'ai cru devoir faire cette petite diſgreſſion pour lever le doute où l'on eſt, en général, ſi les anciens ont été plus habiles dans l'art de peindre que les modernes, en ſe fondant ſur la médiocrité des peintures d'Herculanum & de quelques autres qui ſe conſervent à Rome; ſans ſe rappeller l'état miſérable où les Romains avoient réduit la peinture. Cet art eut le même ſort que la ſculpture; les maîtres de l'un & de l'autre tombèrent dans la plus parfaite ignorance & le plus grand mépris; & l'abolition de l'idolatrie contribuant encore à leur décadence, on peut dire, qu'ils furent preſqu'entièrement oubliés, ou du moins réduits à cet état miſérable que nous remarquons dans les images des Saints, & les Moſaïques d'un goût barbare qu'on voit encore dans quelques anciennes égliſes.

Les arts languirent pendant pluſieurs ſiècles dans cet état d'abjection; & il eſt ſurprenant que la même cauſe qui hâta leur chûte fut auſſi celle à laquelle ils durent leur renaiſſance; ſavoir, le culte de la religion Chrétienne.

Le grand commerce que l'Italie faiſoit à cette époque avec la Grèce & avec toutes les autres parties du monde, y produiſit l'opulence; de ſorte que les Italiens, voulant élever des temples & les orner d'images, appellèrent chez eux les miſérables artiſtes Grecs de ce tems-là, pour venir exercer le peu de talent qu'ils avoient. Ce fut par ce moyen que les Vénitiens, les Toſcans, les Romains & les Bolonois apprirent de ces nouveaux maîtres à faire quelques ouvrages groſſiers; & c'eſt ainſi que l'art de peindre ſe répandit & ſe conſerva en Italie juſqu'à ce que les Toſcans le tirèrent enfin de ſa barbarie, par l'exemple que leur donna Giotto & ceux de ſon école.

Ces premiers peintres Toſcans continuèrent pendant quelque tems à ſuivre le ſtyle des derniers Grecs, tant dans les draperies que dans les proportions des figures, parce qu'ils ſe trouvoient plus éloignés des monumens Gothiques, & plus à même d'étudier les antiquités Romaines & les médailles anciennes. Cette première école fut ſuivie par d'autres maîtres qui firent quelques foibles progrès; tels furent Maſolini & Maſaccio, dont le jet des draperies approcha un peu de celui de Raphaël, quoiqu'il ſoit venu près d'un ſiècle avant lui. Ce qui retarda beaucoup le progrès de la peinture, c'eſt la méthode vicieuſe qui s'introduiſit alors, de remplir les ſujets tirés de l'hiſtoire ancienne des portraits de perſonnes vivantes habillées ſuivant le coſtume Florentin de ce tems-là; manière qui nuiſit infiniment au bon goût. Cependant on fit alors quelque progrès dans l'art d'imiter la nature & dans l'étude de la perſpective, par le moyen de laquelle Dominique Ghirlandajo trouva la manière de bien diſ-

pofer fes figures & fes groupes, & acquit une grande correction de deffin. Léonard de Vinci s'appliqua au clair-obfcur & aux autres principales parties de l'art, qui dans ce même tems, commença à fleurir dans les états de Venife & dans la Lombardie, par les ouvrages des Bellini, de Mantegna, de Bianchi & de quelques autres. Mais la route que ces artiftes avoient fuivie & qu'ils tracèrent à leurs difciples ne permit pas à l'art de faire des progrès fenfibles, ni d'aller au-delà de ce qu'avoient fait Léonard de Vinci & Pierre Perugin, dont le premier poffédoit déja les principes du grand ftyle, & le fecond une certaine grace & une facile fimplicité.

Dans cet état des chofes il fe répandit fur l'art un rayon de cette même lumière qui avoit éclairé l'ancienne Grèce, lorfque Michel Ange, que fon talent fupérieur avoit déja élevé au-deffus de Ghirlandajo, vit à Florence les productions des anciens Grecs, dans la magnifique collection de Laurent de Médicis. Il chercha auffi-tôt à imiter ces grands modèles dans fes ouvrages de fculpture; & fe difputant d'émulation avec Léonard de Vinci dans les ouvrages qu'ils étoient chargés d'exécuter tous deux dans les falles de l'ancien palais de Florence, il donna une nouvelle face à la peinture. Remarquez, je vous prie, mon ami, combien les circonftances peuvent contribuer à réveiller le talent, lorfque le gouvernement fait ftimuler à propos l'amour-propre des artiftes & cherche à les employer aux grandes chofes. Combien ne fe perd-il pas de beaux génies faute de recevoir les encouragemens néceffaires? Mais dans ce fiècle, où la grande profpérité de la république de Florence fut la caufe même

de la perte de ſa liberté, & que le pouvoir temporel ſans borne de la cour de Rome la conduiſit à ſa chûte, toutes les puiſſances de l'Europe ſe trouvèrent en fermentation, & les idées du peuple même s'agrandirent parmi ces troubles. Dans ce tems, dis-je, on s'apperçut que les talens ſupérieurs doivent être employés aux grandes choſes; ce qui ſervit beaucoup à donner de l'eſſor aux arts. Michel Ange fut chargé de faire une ſtatue de marbre de vingt-deux palmes de hauteur, qui eſt l'ouvrage le plus coloſſal qu'on ait fait dans les tems modernes.

Le pape Jules II, voulant ſe faire ériger un magnifique mauſolée, appella Michel Ange à Rome, & pendant le tems qu'on cherchoit un emplacement convenable à ce monument, ce pontife fit peindre, par Michel Ange, la voûte de la chapelle de Sixte IV. Cet ouvrage offrit un champ proportionné au talent de l'artiſte, lequel n'ayant alors qûe trente ans, ſavoit déja nourrir le feu de ſon génie au lieu de le diſſiper. Et en effet, on voit dans cette chapelle, peinte à différentes repriſes, quoique ſucceſſivement, qu'il améliora peu-à-peu ſon ſtyle, & que ſans une pareille occaſion il ne feroit peut-être jamais parvenu au degré auquel il a atteint; car il donna de la grandioſité à tout l'ouvrage, les contours en ſont corrects, les formes pleines d'intelligence, toutes les parties ont un grand relief & il y règne une variété convenable, dont on n'avoit pas encore eu juſqu'alors une juſte idée.

Sous le même pontificat de Jules II, Raphael fut appellé à Rome pour peindre les ſalles du Vatican. C'eſt dans ce vaſte champ que commença à s'exercer ce ſublime

génie, qui avant de finir le premier tableau avoit déja agrandi son style.

En commencant son second tableau, c'est-à-dire, celui de la Philosophie, appellé l'Ecole d'Athènes, il partit du point où il étoit resté quand il finit le premier, & ce fut alors qu'il porta la peinture au plus haut degré où on l'ait jamais vu depuis le tems des Grecs. Toutes les parties qui restoient à découvrir après Michel-Ange se trouvent réunis dans cet ouvrage. L'invention, la composition, l'expression, le jet des draperies, la variété des caractères, l'intelligence & les finesses de l'art y sont exécutés avec la plus surprenante facilité.

Raphaël continua à peindre les autres salles; & ce fut lorsqu'on découvrit la première fois la voûte peinte par Michel-Ange, que les ouvrages de Raphaël trouvèrent le plus d'admirateurs. On prétend qu'il avoit étudié à Florence les cartons de Michel-Ange; mais quand même cela seroit vrai, on peut dire que le style n'en étoit pas analogue au goût délicat du peintre d'Urbin, lequel pratiquoit encore alors la manière de son maître; d'ailleurs, ce style ne convenoit point aux tableaux qu'il peignit dans les loges du Vatican. Peut-être que le talent de Michel-Ange avoit flatté le goût de Raphaël dans les ouvrages de la chapelle Sixtine, où il a montré une plus grande facilité & suavité; & que c'est de la réunion de ce grand style de Michel-Ange & de la pureté & de la correction qu'il possédoit lui-même, qu'il forma le goût qu'on trouve dans les ouvrages qu'il fit dans la suite.

Le premier fruit de ce nouveau style de Raphaël, fut le tableau du Prophête Isaïe qui est dans un pilastre de l'église

l'égliſe de S. Auguſtin à Rome; il a toute la grandioſité des prophêtes de la chapelle Sixtine; mais avec cette différence, que dans l'un on ne reconnoit point l'art dont le peintre s'eſt ſervi pour lui donner cette grandioſité, & que dans les autres on apperçoit trop l'intention de l'artiſte. On raconte qu'à l'occaſion d'une conteſtation qui s'étoit élevée entre Raphaël & celui qui avoit ordonné ce tableau, le peintre d'Urbin en appella au jugement de Michel-Ange, qui décida que le ſeul genou qui eſt nud, valoit plus que le prix qu'on payoit pour tout l'ouvrage; fait qui nous donne à connoître la manière de penſer de ces deux immortels artiſtes. Le Condivi rapporte une autre preuve du caractère élevé & noble de Raphaël, qui avoit coutume de dire: « qu'il rendoit grace au ciel d'être né » du tems de Michel-Ange ». C'eſt avec une pareille grandeur d'ame que les perſonnes d'un vrai mérite doivent ſe diſputer la palme de la gloire.

Ce fut dans le ſtyle dont nous venons de parler, que Raphaël peignit les Sybilles dans l'égliſe *della Pace*, & l'on ne peut rien voir de plus parfait en ce genre. C'eſt auſſi dans le même goût que ſont les autres ouvrages qu'il exécuta lui-même. Le dernier tableau que nous avons de lui, c'eſt-à-dire, celui de la Transfiguration, offre de ſi grandes beautés, tant dans l'invention & la diſpoſition, que dans l'exécution des parties qu'il a peintes lui-même, que nous ne pouvons que regretter que cet artiſte ait laiſſé, pendant une partie de ſa vie, ſommeiller ſon ſublime génie, qui ſemble avoir été d'une trempe pareille à celui des Grecs; & qui nous prouve que s'il eût fleuri pendant les beaux jours des arts, il auroit ſans doute

produit des choſes auſſi admirables qu'eux ; puiſque parmi les modernes, il eſt le ſeul qui ait poſſédé les parties eſſentielles de la peinture, ſavoir, l'invention, la compoſition, l'expreſſion, la variété, le deſſin, le coloris & le jet des draperies; de ſorte que pour égaler les anciens, il ne lui manquoit que le ſtyle de la beauté, qu'il ne pouvoit apprendre ni des écoles, ni des uſages de ſon ſiècle.

Dans ce même tems, le Giorgone formoit une école de peinture à Veniſe un peu antérieure à celle du Titien; laquelle école fit de rapides progrès par les occaſions qu'elle eut de peindre de grandes choſes. Comme le Titien, qui demeuroit à Veniſe, ne put jouir de l'avantage de voir les ouvrages des anciens, il n'eut pas le moyen de ſe pénétrer, comme Michel Ange, du grand ſtyle; ce qui fut cauſe qu'il n'a pas donné à l'intelligence des formes, toute l'attention que mérite cette partie, & qu'il s'eſt appliqué davantage à ſaiſir les apparences de la vérité qui dépendent des couleurs locales des objets; de ſorte qu'en s'appliquant conſtamment à imiter la nature, il eſt parvenu dans cette partie à une telle perfection que perſonne n'a jamais pu l'égaler. Le Titien eſt en partie redevable de ſes talens à la magnificence des ſeigneurs Venitiens, qui ſe faiſoient peindre eux-mêmes par cet artiſte, ou qui vouloient avoir des femmes nues de ſa main.

Le duc de Mantoue employa Mantegna, contemporain du Titien; & dans ce même-tems, il s'établit, dans le duché de Modène, une académie qui fut la première d'Italie & dont eſt ſorti Bianchi, le maître d'Antoine

Allegri, dit le Corrége. Celui-ci fut appellé à Parme pour y peindre l'égliſe de S. Jean des moines Bénédictins; & c'eſt par cet ouvrage, qui étoit très-conſidérable pour ce tems-là, qu'il ſe forma un ſtyle analogue à cette manière, qui frappa tellement les Parmeſans qu'ils le chargèrent de peindre la coupole de la cathédrale. Le Corrége devoit ce grand talent à l'étude qu'il fit des belles parties des peintres de ſon tems & de ceux qui l'avoient précédé. C'eſt ſous le Bianchi qu'il apprit les premiers élémens de la peinture; enſuite il étudia ſous Mantegna, artiſte ſavant & grand admirateur des anciens, qu'il lui conſeilla d'étudier. Le Corrége s'appliqua auſſi au plaſtique ou à l'art de modeler, qu'il pratiqua de compagnie avec Begarelli. Ce fut cette pratique de la ſculpture qui lui facillita beaucoup l'intelligence des formes; & par l'étude de l'antique, il ſortit des limites étroites du ſtyle meſquin & froid de ſes maîtres, & fut le premier peintre qui chercha à flatter les yeux par une certaine grace & ſuavité, dont il fut l'inventeur : partie dans laquelle perſonne n'a pu encore l'égaler.

Le mérite principal des ouvrages du Corrége, conſiſte dans la rondeur ou le relief, dans l'intelligence du clair-obſcur & dans la variété avec laquelle il a rendu la nature, ainſi que dans l'invention des maſſes.

C'eſt en ſuivant cette marche que la peinture parvint au plus haut degré de perfection auquel les modernes l'aient jamais portée : Michel Ange lui ayant donné la fierté des contours, les formes des corps les plus robuſtes & toute la grandioſité poſſible; Raphaël, l'invention, la compoſition, la variété des caractères, l'expreſſion des

paſſions de l'ame & l'idéal des draperies; le Titien l'intelligence des couleurs locales avec les divers accidens que la modification de la lumière peut y produire; le Corrége enfin, la beauté dans la dégradation du clair-obſcur, la ſuavité & l'expreſſion agréable de la grace & du goût.

La peinture étant parvenue à ce degré, il fallut néceſſairement, ou qu'elle fit de nouveaux progrès ſur les traces de ces maîtres, ou bien qu'elle dégenerât en nouveautés bizarres, ainſi que cela eſt, en effet, arrivé. Les Toſcans qui voulurent imiter le ſtyle de Michel-Ange, parvinrent bien, en quelque ſorte, à copier la fierté de ſes contours, mais ſans y mettre l'eſprit & l'intelligence de leur maître; & c'eſt de cette manière que Salviati, Bronzini, Vaſari & quelques autres tâchèrent de ſe donner ſa manière.

Ce fut ſur ces mêmes principes que les diſciples de Raphaël parvinrent à poſſéder quelques parties de ſon talent; mais aucun d'eux ne ſut atteindre à l'eſſentiel. Jule Romain, en cherchant à imiter ſon goût grave & expreſſif, tomba dans le noir, & ſes figures ont une expreſſion théâtrale & affectée. Polydore, dit le Caravage, voulant être facile ne fut ſouvent qu'incorrect. La manière de Pierino reſſemble toujours au ſtyle Toſcan. Pellegrino Manari eſt mort jeune; & c'eſt ainſi que finit cette illuſtre école.

Le Corrége ne laiſſa aucun diſciple digne de lui; car le Parmeſan qui lui ſuccéda immédiatement, ſe fit un goût particulier de la manière des diſciples de Raphaël & de la grace du Corrége, mais en la chargeant.

Quoique le Titien n'ait pas non plus laiſſé de diſciples,

les Vénitiens furent néanmoins plus heureux, parce que l'art continua à fleurir dans leur pays par le pinçeau de Paul Veronèſe, qui dédaignant d'imiter ſes prédéceſſeurs, ſe forma un ſtyle particulier en calquant ſes ouvrages ſur la nature; tandis que tous les autres ſucceſſeurs & admirateurs des maîtres dont nous venons de parler, cherchèrent à imiter quelques-unes de leurs parties, ſans ſe reſſouvenir que le principal but de l'art eſt de bien ſaiſir la nature & de la rendre avec vérité.

On ne peut douter, & l'expérience nous le prouve, que chaque ſiècle a ſon caractère différent & particulier, lequel, en cauſant une fermentation générale, ſert à échauffer les eſprits. C'eſt ainſi que, par un heureux haſard ou par d'autres cauſes, qu'il eſt inutile d'approfondir ici, on a vu pendant le quatorzième & le quinzième ſiècles, par toute l'Europe, de grands hommes illuſtrer les armes, les lettres & les arts. L'Allemagne, la France, la Flandres & la Hollande virent également fleurir chez eux les beaux-arts; mais les cauſes phyſiques du climat de ces contrées ne leur permirent pas d'y faire de grands progrès; & l'on peut dire que, généralement parlant, les idées ne purent jamais s'y élever au même degré qu'en Italie. Cependant, comme ces nations ſont toutes laborieuſes & ingénieuſes, elles ont plus ou moins approché de la perfection dans quelques parties de l'art.

Le commerce ayant introduit les richeſſes en Hollande & dans la Flandres, il ſe forma dans ces pays quelques artiſtes qui ſe firent admirer par leur talent ſupérieur à imiter la nature. Mais quelques autres contrées plus à portée de recevoir des inſtructions, à cauſe de leur com-

munication avec l'Italie, firent de plus grands progrès; telles furent entr'autres Augſbourg & Nuremberg, villes libres de l'empire où fleurit la peinture, mais ſur-tout la gravure; ce qu'il faut principalement attribuer à la ciſelure des armes & à la fonte des caractères d'imprimerie qu'on inventa dans ce tems-là, au grand avantage des lettres & du commerce. Et comme on publia alors beaucoup de livres ornés de planches gravées en cuivre & en bois, cela donna lieu à pluſieurs artiſtes à s'appliquer à la peinture, afin de pouvoir inventer & produire des choſes nouvelles. Albert Durer trouva l'art de la gravure déja fort avancé quant à la partie mécanique, mais il y apporta une plus grande correction de deſſin, à laquelle il joignit la partie de l'invention; & par le moyen de laperſ pective il trouva la manière de grouper ſes figures, de bien pyramider ſes groupes ſur divers plans, & de donner de la profondeur à ſes ouvrages, ainſi que Ghirlandajo en avoit montré à Florence l'exemple dans la peinture. Pluſieurs artiſtes tâchèrent d'imiter Albert Durer, qui, s'il eût paſſé en Italie, auroit certainement épuré ſon goût. Mais ni lui, ni ſes imitateurs ne purent ſortir de leur ſtyle barbare, en ne voyant que la nature de leur païs & le coſtume extravagant de leur ſiècle. Toutes les autres nations eurent le même ſort, & reſtèrent privées du bon goût auſſi longtems qu'elles n'eurent point une communication ouverte avec l'Italie, où dans la ſuite elles ont puiſé le goût des arts.

La guerre qui s'éleva à la fin de ce beau ſiècle, fut également funeſte à toute l'Europe en général, & à l'Ita-

lie en particulier. Les princes de ce pays ne s'occupant plus alors que des armes, commencèrent à perdre l'amour des arts. Les malheurs de la guerre déſolèrent pluſieurs provinces & villes floriſſantes. Rome, entr'autres, ſouffrit beaucoup par le fameux ſac auquel elle fut livrée par les Eſpagnols & par les Allemands commandés par le connétable de Bourbon. Florence perdit ſa liberté, & toute l'Italie éprouva des convulſions horribles. Veniſe ſeule reſta tranquille au milieu de cette déſolation générale, & le Titien ſurvécut à ces troubles. Mais comme l'argent étoit devenu fort rare, ou pour mieux dire, comme les beſoins des princes de l'Italie augmentoient chaque jour par les dépenſes exorbitantes que demandoit la guerre, les arts manquèrent d'encouragement, & les artiſtes cherchèrent à finir promptement leurs ouvrages d'un ſtyle maniéré & chargé : c'eſt ainſi que les arts tombèrent & languirent pendant long-tems.

Heureuſement qu'il parut alors à Bologne quelques grands génies, tels que les Carache. Comme ces artiſtes étoient nés dans la médiocrité, ils ſe contentèrent de modiques récompenſes, & s'appliquèrent avec un zèle infatigable à ſe rendre ſupérieurs dans leur art aux Procaccini, à qui l'on portoit d'autant plus envie qu'ils étoient étrangers. Louis, l'aîné des Carache, avoit étudié les chefs-d'œuvre du Corrége, dont il imitoit, quoique foiblement, la grandioſité des formes & des maſſes. Il fut le maître de ſes couſins, Annibal & Auguſtin Carache, qui, à un talent naturel, joignirent l'étude des ouvrages d'un bon ſtyle ; mais qui, en même tems, s'appliquèrent à travailler avec preſteſſe ; c'eſt pourquoi

les premiers ouvrages d'Annibal ſont de bon goût, mais chargés & peu raiſonnés. Il améliora ſon ſtyle en étudiant les ouvrages du Corrége ; cependant comme ſon talent tenoit plus de l'artiſan que de l'artiſte, il ſe contenta d'imiter en partie l'apparence de ſon grand modèle, ſans chercher à pénétrer dans les cauſes de ſon ſtyle : voilà pourquoi il ne put jamais acquérir ni la grace, ni la délicateſſe, ni la ſuavité du Corrége. Il rendit néanmoins un grand ſervice à l'art, en traçant une route nouvelle & plus facile pour arriver au goût ; ſes prédéceſſeurs, qui avoient acquis une grande facilité, ayant donné dans des compoſitions bizarres & extravagantes.

Pendant qu'Annibal ſe trouva à Veniſe, il y étudia la manière de Paul Véronèſe, qu'il imita en partie ; mais lorſqu'il vit à Rome les ouvrages de Raphaël & les ſtatues antiques, il adopta tout de ſuite un autre ſtyle. Il modéra la fougue de ſon génie, châtia la caricature de ſes formes, & chercha à imiter la beauté du caractère antique. Cependant il conſerva toujours une partie du ſtyle du Corrége, pour ne pas trop s'écarter de la grandioſité. En un mot, il acquit alors des talens qui lui ont mérité le premier rang après les trois grandes lumières de la peinture.

Louis Carache ſe rendit auſſi à Rome, pour aider ſon frère Annibal à peindre la galerie Farnèſe ; mais s'étant apperçu qu'il étoit plus difficile de ſatisfaire les connoiſſeurs de Rome que ceux de Bologne, il retourna dans ſa patrie, où il entreprit les tableaux du couvent de S. Michel-au-bois, dans leſquels il employa un ſtyle plus raiſonné & de meilleur goût, & fit voir l'eſtime qu'il faiſoit de Raphaël,

phaël , en employant dans l'un de ſes ſujets la Sapho du Parnaſſe au Vatican.

C'eſt donc aux Carache que nous devons le rétabliſſement de la peinture. De leur école ſortirent le célèbre Guide , artiſte d'un mérite ſupérieur , que ſon pinceau facile & élégant auroit placé à côté de Raphaël , s'il avoit eu de meilleurs principes ; le Dominicain qui s'attacha davantage aux formes de l'antique , & dont les ouvrages nous font voir qu'il s'étoit particulièrement appliqué à étudier le Laocoon & le Gladiateur ; Lanfranc , d'un génie fertile , qui eut pour objet principal la diſtribution des maſſes & les mouvemens des ouvrages du Corrége , ſur-tout de ceux de la coupole de la cathédrale de Parme , mais dont il ne prit cependant que les apparences & non les cauſes philoſophiques de l'art ; l'Albane qui étudia les formes de l'antique , & dont le ſtyle eſt ſi agréable & ſi plein de grace. En un mot , aucun des diſciples des Carache ne peut être accuſé d'avoir manqué de goût.

Le ſtyle du Guerchin eſt original. Ce peintre eut une grande connoiſſance du clair-obſcur ; & s'il avoit mis plus de nobleſſe dans ſes ouvrages , il auroit pu ſe placer à côté du Guide.

Le même eſprit qui inſpira les Carache en Italie , produiſit des peintres de mérite dans pluſieurs autres pays de l'Europe. En Eſpagne , l'art de la peinture commença à fleurir ſous le règne de Charles V & de Philippe II , par les cauſes dont nous avons parlé plus haut ; ſur-tout par les grands ouvrages que ce dernier monarque fit exécuter. Mais ce fut un malheur pour l'Eſpagne qu'à cette époque la peinture ſe trouvât déjà corrompue par les

caricatures & par le ſtyle maniéré ; & comme la plus grande partie des peintres qui paſsèrent en Eſpagne étoient de l'école Florentine, qui s'étoit toujours diſtinguée par le deſſin & par une certaine auſtérité ſombre, ce goût ſe fixa tellement en Eſpagne, qu'il y dura juſqu'à ce que les Eſpagnols virent les ouvrages de Rubens, qui furent tellement goûtés par le grand nombre, qu'on s'appliqua avec ardeur à les imiter ; de ſorte qu'il ſe forma un ſingulier ſtyle mixte, de la manière de ce maître & de celle de ſes imitateurs.

Le ſeul Diègue Velaſquez dédaigna de ſuivre la route de l'imitation, & s'éleva par ſon talent extraordinaire à un ſtyle qui lui fut propre. En s'appliquant à imiter ſcrupuleuſement la nature & en étudiant les raiſons des choſes ainſi que les effets du clair-obſcur, il parvint à avoir une touche fière & hardie, en ne faiſant, pour ainſi dire, qu'indiquer les choſes qu'il voyoit dans la nature, ſans les décider, ni les copier. Malgré ces principes, comme Velaſquez, & moins encore les autres peintres de l'école Eſpagnole, n'avoient point d'idées exactes du mérite des ouvrages des Grecs, ni de la beauté, ni de l'idéal, ils ne firent que ſe copier les uns les autres, & leur plus grand talent fut de bien imiter la nature, mais ſans choix ; de manière qu'on ne peut les regarder que comme de ſimples copiſtes de la vérité.

Quelques Flamands, comme je l'ai dit, paſſèrent en Italie & s'élevèrent à un certain degré de perfection ; mais le grand nombre, plus frappés de l'utile qu'animés de l'amour de la gloire, s'adonnèrent à peindre de petits tableaux de chevalet, tant le payſage que la nature

morte & d'autres objets ſemblables. Rubens parut enfin, & déploya un talent ſupérieur. Ce peintre, ayant étudié les ouvrages du Titien à Veniſe, tacha de l'imiter, mais en prenant une route plus facile; & cherchant à captiver les yeux, il chargea tous ſes objets, quelque degré de beauté qu'euſſent ſes modèles; & cela d'autant plus qu'il n'avoit pas, comme le Titien, des idées ſimples & diſtinctes des choſes : ce qui fut cauſe qu'il ſortit des limites d'un juſte contour & s'écarta de la vérité. Il eut cependant le même mérite que les Carache; c'eſt-à-dire, qu'il fut le chef de l'école Flamande, laquelle n'avoit pas, avant lui, un caractère décidé qui lui fût propre.

Antoine Van Dyk, qui parut à-peu-près dans le même-tems, fut plus ami du vrai, particulièrement dans ſes portraits, partie dans laquelle il mérite le premier rang après le Titien; il fut même plus élégant que celui-ci dans ce qu'on appelle acceſſoires. Tous les autres maîtres Flamands méritent également de l'eſtime, ſelon qu'ils ſe ſont plus ou moins approchés du talent de ces deux maîtres.

En France on commença à connoître l'antique par les ouvrages que François I y apporta d'Italie & par ceux qu'il fit faire à Fontainebleau, par Roſſo, par Primatice & par Nicolas dell' Abate. Cependant malgré ces ſecours les arts ne firent que de foibles progrès dans ce royaume, à cauſe des guerres civiles qui durèrent juſqu'au règne de Louis XIV; & quoique Rubens y eût déja peint la galerie du Luxembourg, le petit nombre d'ouvrages

antiques qui se trouvoient en France, préservèrent cette nation du style de ce maître. La culture des belles-lettres & les traductions qu'on donna des auteurs Grecs, enflammèrent les artistes François du desir d'imiter les ouvrages des anciens, & d'aller les étudier à Rome. De sorte que s'il ne se forma, pendant long-tems en France aucun peintre d'un talent supérieur, il ne s'y introduisit pas non plus aucun style vicieux. Enfin, parmi le grand nombre qui se rendirent en Italie, le Poussin fut celui qui se proposa d'imiter en tout le goût antique auquel il auroit véritablement atteint, s'il n'eut pas rencontré des obstacles dans les mœurs & le costume de son siècle. L'habitude de peindre à l'huile des tableaux de chevalet l'empêcha d'agrandir son style & de faire des ouvrages aussi bien raisonnés que ceux des premiers peintres d'Italie; mais en ne considérant ses productions que comme des ébauches ou des esquisses, on peut les regarder comme excellens.

Après le Poussin, on doit placer immédiatement Charles le Brun, qui passa de même en Italie pour étudier les chefs-d'œuvre qu'on trouve dans ce pays. Ce peintre, doué d'un esprit vif & d'une invention heureuse, fut à même de déployer ses talens dans les grands ouvrages dont il fut chargé par Louis XIV. On peut de même regarder comme de bons peintres, Mignard, le Sueur, Bourdon & plusieurs autres qui fleurirent en France; jusqu'à ce que les artistes de ce pays abandonnèrent enfin les bons principes & l'étude réflechie des grands maîtres; lorsque quelques hommes de talent, auxquels on a donné le nom des *Spirituels*, tels que Jouvenet &

Coypel ſortirent des limites du beau & du bon, en chargeant l'un & l'autre, & en cherchant plus à plaire aux yeux qu'à ſatisfaire l'eſprit.

Qu'on ne ſoit pas ſurpris que cela ait eu lieu en France, puiſqu'en Italie même on s'eſt écarté du bon goût de l'école des Carache. Qui eſt-ce qui du tems de Michel Ange auroit penſé qu'il ſeroit ſorti de l'école Toſcane un Giovanni di San Giovanni, peintre d'un très-heureux génie, mais ſi éloigné du bon ſtyle ? Qui ſur-tout ſe ſeroit imaginé que Pierre de Cortone auroit renverſé toutes les idées de l'art en Italie, en négligeant l'étude des grands principes qui juſques à ſon tems, avoient ſervi de fondement à la Peinture, & en ſe bornant uniquement à compoſer pour ſéduire les yeux des ſpectateurs ? Dans ce même-tems, on vit à Rome André Sacchi, peintre qui poſſéda le même goût & la même facilité que Pierre de Cortone, & qui donna l'exemple de ne faire, pour ainſi dire, que des ébauches, en indiquant ſeulement les idées des choſes, ſans leur donner un caractère décidé.

Les écoles de Rome & de Florence changèrent alors de méthode. Celles de Bologne & de Lombardie s'éteignirent inſenſiblement: à l'Albane ſuccédèrent Cignani & & Ventura Lamberti; & ceux-ci furent, à leur tour, ſuivis de Franceſchino, de Joſeph del Sole & du fantaſque Creſpi, qu'on peut regarder comme le dernier. A Veniſe la peinture tomba tout-à-coup après le Giorgone, le Titien, Paul Veronèſe & le Tintoret; à cauſe que les ſucceſſeurs de ces maîtres ne travaillèrent qu'à parvenir à une grande facilité, ſans chercher à poſſéder les principes fondamentaux de l'art & cette perfection qui a rendu les

premiers ſi célèbres ; de ſorte que cette école ne s'eſt uniquement occupée que de ce qu'on appelle le goût.

Rome eut un ſort plus heureux, parce qu'André Sacchi fut ſuivi de Carle Maratte, ſon diſciple, qui s'appliqua avec zèle à deſſiner les ouvrages de Raphaël au Vatican, & par ce moyen, prit dès ſon enfance l'amour du beau & un deſſin correct ; mais le goût général de ſon ſiècle ne lui permit point d'adopter entièrement le caractère de Raphaël. L'occaſion de peindre ſans ceſſe des Madonnes & des tableaux d'autel le portèrent à ſe former un goût mixte de ceux des Carache & du Guide ; & c'eſt par ce goût qu'il ſoutint la peinture à Rome qui n'y tomba pas comme ailleurs.

Tandis que cela ſe paſſoit à Rome, Lucas Jordans formoit à Naples une nouvelle école. Il commença par ſe former ſous Ribera, & ſe rendit enſuite à Rome, où il étudia rapidement les ouvrages des Carache & de leur école, & finit par adopter le ſtyle de Cortone. Muni de ces richeſſes, il retourna à Naples, où il reçut de ſi grands encouragemens qu'il y forma, comme nous l'avons dit, une école, de laquelle ſortirent Solimène & pluſieurs autres maîtres ; & comme dans ce tems-là, on manquoit à Rome de bons peintres, un des diſciples de Solimène, appellé Sébaſtien Conca, y apporta cette manière de peindre, & des principes plus faciles que bons, par leſquels la peinture finit de tomber tout-à-fait.

C'eſt donc par cette route que ce bel art s'eſt totalement dégradé de nos jours ; car quoique différens maîtres aient poſſédé quelques parties, ils n'ont dû ce foible talent qu'à une pratique purement mécanique,

plutôt qu'à des principes & à des régles fondés ſur la raiſon. On peut dire qu'en général les artiſtes ſont les adulateurs des yeux des amateurs, & que ceux-ci ont corrompu leur goût & leurs idées par les ouvrages des dernières écoles.

Il faut avant de finir que je diſe quelque choſe de l'architecture, qui eſt la sœur des deux autres arts dont nous venons de parler. Je la conſidérerai ſous deux points de vue différens, comme devant ſon origine à deux différentes cauſes, ſavoir la néceſſité & le plaiſir de l'imitation. Au commencement, l'architecture ne pouvoit pas être miſe au rang des beaux-arts, mais ſeulement parmi les arts mécaniques; car le ſoin de ſe garantir des injures du tems & l'art de conſtruire des bâtimens ſolides n'ont rien de commun avec la beauté; & en effet, nous voyons qu'à cet égard les édifices des Egyptiens, des Arabes & des Goths ne le cèdent pas à ceux des Grecs & des Romains. Mais qui eſt-ce qui oſera dire qu'ils ſoient auſſi beaux? Quant à l'origine de cet art, il paroît certain qu'il a été inventé & porté à ſa perfection en différens pays, ſuivant la nature de leur climat, les matériaux propres à ces contrées & le beſoin des peuples qui les habitent.

Dans les climats chauds & dépourvus d'arbres, la nature a offert pour retraite aux hommes le ſein des montagnes & les cavernes; & dans les pays froids elle leur a donné des forêts; ce qui dans les premiers aura fait naître l'idée de ſe former des grottes, & dans les ſeconds celle de conſtruire des cabanes. Il eſt naturel de croire que lorſque la population s'étendit davantage, les peuples

pasteurs songèrent à se faire des tentes, qui sont encore une autre espèce de fabrique. Jusqu'ici le besoin avoit reglé le plaisir de l'homme; mais l'esprit ne pouvant rester long-tems occupé de la même chose, on chercha bientôt à sortir de cet état; & comme nous desirons naturellement de trouver dans tous les objets quelque chose qui frappe & occupe nos sens & notre ame, on tâcha de donner à ces différentes pratiques d'architecture quelque grace; c'est-à-dire, d'y imprimer un certain je ne sais quoi, sans lequel les choses sont bien ce qu'elle doivent être, mais qui y donne un intérêt qui réveille notre attention, & nous porte, malgré nous, à la réflexion, comme on voit que l'ont fait toutes les nations, même les plus barbares, quoique sans goût & sans discernement. Il semble donc qu'il est naturel à l'homme de ne rien faire sans quelque cause qui le détermine.

Si nous remontons à l'origine de l'architecture, nous trouverons que cet art a pris naissance dans l'orient, par l'idée que donna aux hommes la vue des montagnes & des collines; de sorte qu'ils ammoncelèrent & entassèrent des pierres & de la terre pour leur asile, en se flattant d'égaler par leur art la nature. Les vastes murailles qu'on éleva dans les premiers tems du monde n'étoient que des espèces de collines destineés à renfermer une portion de peuple, & formoient ces villes immenses dont parle l'histoire: la tour de Babylone même étoit une véritable montagne.

Les pyramides & les autres monumens qu'on admire encore en Egypte nous présentent les mêmes idées. Les Egyptiens imaginèrent, long-tems avant les Grecs, l'usage de faire servir les figures humaines & celles des animaux

animaux à ſoutenir les édifices; en donnant, pour ainſi dire, de la vie aux pierres deſtinées à porter une partie des bâtimens. La forme de leurs colonnes n'avoit pas la moindre élégance, & peut-être même n'en employèrent-ils que lorſqu'ils eurent vu les ouvrages des Grecs. Dans les autres édifices de l'Aſie, de la plus haute antiquité, on ne trouve de même aucune proportion élégante; & l'on peut dire qu'il n'y avoit alors aucune eſpèce d'architecture, mais ſeulement un certain art de bâtir des maiſons.

Les Grecs de l'Aſie mineure furent les premiers qui donnèrent une forme à l'art, en employant la beauté dans la conſtruction de leurs édifices. Vitruve & d'autres écrivains remontent dans leurs recherches à cette origine de l'art; & en effet, on s'apperçoit facilement que l'idée des tentes & des cabanes s'eſt conſervée juſque dans les plus magnifiques bâtimens; mais comme l'architecture n'a point de modèle, ni de prototype dans la nature, il ne fut pas facile d'en trouver promptement les plus belles proportions; & par ce défaut elle reſta expoſée aux caprices des hommes & aux circonſtances des tems.

Les premiers Grecs, à qui la force parut la qualité eſſentielle de l'homme, cherchèrent à mettre de l'idéal dans la ſolidité. Lorſque les mœurs commencèrent à s'adoucir davantage & que les idées ſe développèrent mieux, ils connurent le beau, & donnèrent des proportions plus élégantes à leurs édifices. Mais comme la nature avoit doué ce peuple d'un eſprit philoſophique, ils ne paſsèrent point les juſtes limites & ne chargèrent point leurs ouvrages d'ornemens inutiles; mais ſe tinrent toujours dans les bornes preſcrites par la raiſon & par

le goût, ſans leſquels il ne peut y avoir aucune beauté dans l'architecture. Cet art doit donc ſa naiſſance au beſoin de ſe garantir des injures du tems. Sa beauté conſiſte dans un caractère qui réponde au but qu'on s'eſt propoſé, tant dans les formes que dans les ornemens, & ſes limites doivent être reglées par la raiſon. Les Grecs dans leur meilleur tems obſervèrent toutes ces règles.

Les Romains qui formoient une nation plus opulente & plus faſtueuſe que les Grecs, mais dont le goût n'étoit pas ſi épuré, chargèrent l'architecture d'ornemens, la partagèrent en plus d'ordres & de diviſions, s'écartèrent enfin de la belle ſimplicité & de la noble ſolidité, en interrompant les principaux membres par des contours tracés par le ſeul caprice. Lorſque, dans la ſuite des tems, les beaux-arts tombèrent dans un total oubli ſous les empereurs Romains, uniquement occupés de la guerre, & quand, par les invaſions des barbares, le bon goût diſparut entièrement, l'on vit paroître l'architecture appellée Gothique; non pas à cauſe que quelque horde de ces barbares ait apporté en Italie un ſtyle particulier d'architecture; mais parce que voulant imiter ſans règles & ſans principes les anciens édifices qu'ils avoient ruinés, en y mêlant leurs propres idées dictées par l'ignorance, ils s'écartèrent des loix du bon goût & des belles proportions de l'art.

Ce qui contribua encore grandement à la chûte de l'art, ce fut la tranſlation du ſiége de l'empire de Rome à Conſtantinople, & ſa diviſion en empire d'orient & d'occident. Dans des contrées, telles que la France & l'Allemagne, que leur éloignement & leur peu de com-

merce avec la Grèce & l'Italie empêchèrent de connoître les principes de la belle architecture Grecque, il fut impoſſible de s'élever juſqu'au bon goût, de ſorte que dans ces pays on alla guère au-delà des ſimples notions de l'art de bâtir. Dans la ſuite, & peut-être bien par le moyen de la religion & de quelques moines Grecs fugitifs, ces nations ſe formèrent quelques idées des édifices qui décoroient la ville de Conſtantinople, d'après leſquels ils conſtruirent des temples, en ne ſuivant toujours que les ſimples règles du mécaniſme de l'art de bâtir. Enfin, en pouſſant plus loin cette pratique & en faiſant conſiſter tout le mérite dans la difficulté & dans la hardieſſe de l'exécution, & non dans la pureté & l'élegance, on vit paroître les productions les plus bizarres & les plus contraires au bon goût; & c'eſt de cette ſorte que le haſard donna naiſſance à ce genre d'architecture que, par abus, on appelle *Gothique*, mais qui eſt véritablement *Teudeſque*, c'eſt-à-dire, qu'il a pris ſon origine en Allemagne.

Lorſqu'il ſe fut établi un nouvel empire en Allemagne, la grandeur de cette cour impoſa, pour ainſi dire, aux autres nations le deſir d'imiter ſes modes & ſes goûts. Et c'eſt de cette manière que la pratique d'architecture dont nous venons de parler fût adoptée par toute l'Europe & y dura juſqu'à ce que l'Italie, par ſon heureuſe influence, fit diſparoître la barbarie qui s'étoit introduite. Les Vénitiens furent les premiers, je crois, qui, en l'honneur de S. Marc, élevèrent un temple magnifique pour lequel ils ſe ſervirent d'un architecte Grec qui, quoiqu'imbu encore du goût barbare

de ſon ſiècle, ne s'eſt néanmoins pas livré à ces proportions extravagantes qu'on remarque dans les édifices Gothiques. Les arches & les coupoles ont déjà quelque choſe de grand dans leur vouſſure, quoiqu'elles ſoient encore bien éloignées de la vraie beauté.

Enfin, les Florentins, guidés par Orcagna, commencèrent à abandonner ce mauvais ſtyle, & Brunelleſchi fut le premier qui fit renaître en Italie le goût de l'architecture Grèque. Bramante & San Gallo en approchèrent un peu plus, & leur exemple engagea pluſieurs autres artiſtes à étudier la bonne pratique. Michel-Ange lui-même s'appliqua à ce ſtyle Grec; mais le trouvant peut-être trop ſimple & trop reſſerré, pour ſon eſprit vaſte & fécond, il y porta des idées plus hardies & plus fières. Le magnifique temple de S. Pierre donna à ce grand homme l'occaſion de bannir & de faire tomber dans un entier oubli les caractères du ſtyle Teudeſque. San Micheli, Sanſovino, Palladio & Scamozzi embellirent les états de Veniſe, & répandirent par leurs talens dans toute l'Italie les principes du bon goût. C'eſt ſur-tout à Palladio, à Scamozzi, à Serlio & à Vignoles qu'on doit beaucoup pour le grand jour qu'ils ont répandu ſur l'art par leurs écrits.

C'eut ſans doute été un grand bonheur ſi l'architecture avoit pu ſe maintenir au point où ces maîtres célèbres l'avoient portée; mais l'amour de la nouveauté & l'ambition des artiſtes de ſe diſtinguer comme inventeurs, leur firent bientôt adopter des caractères & des proportions bizarres, & au lieu de raiſonner ſur les idées de leurs prédéceſſeurs, qui avoient tiré l'art de la barbarie, ils

chargèrent parties ſur parties, interrompirent les formes les plus eſſentielles, imaginèrent des contours meſquins & ridicules, & perdirent enfin entièrement de vue le bon caractère & la majeſté des proportions ; de ſorte que ceux qui osèrent reſter attachés aux bonnes règles, ne paſsèrent que pour des eſprits étroits & bornés.

L'achitecture demeura dans cet état juſqu'au tems du Bernin, lequel, malgré ſes grandes licences, eut un ſtyle agréable. Pierre de Cortone ſe livra au caprice, & Borromini fut extravagant à l'excès. Depuis cette époque l'architecture n'a plus eu de principes fixes, & l'on s'eſt cru permis tout ce que l'exemple de ces maîtres ſembloit autoriſer ; ce qui donna naiſſance à une infinité d'inventions nouvelles, dont quelques-unes peuvent paſſer pour ingénieuſes, mais ſans qu'on ait vu paroître aucun ouvrage exactement pur & beau.



MÉMOIRES

SUR LA VIE ET SUR LES OUVRAGES

D'ANTOINE ALLEGRI,

Dit LE CORRÉGE.

MÉMOIRES



MEMOIRES

SUR LA VIE ET SUR LES OUVRAGES

D'ANTOINE ALLEGRI,

Dit LE CORRÉGE.

LES notions que nous avons ſur la vie du Corrége ſont fort confuſes & peu ſatisfaiſantes. Il y a des écrivains qui diſent qu'il naquit en 1490, à Corrége, ou dans un village proche de cette ville; d'autres prétendent, & avec plus de vraiſemblance, qu'il ne vit le jour qu'en 1494. Son véritable nom étoit Antoine Allegri, qu'il a latiniſé, en ſe ſervant de celui de *Laeti* pour la ſignature de ſes tableaux; mais il a toujours été connu ſous le nom de Corrége, qui eſt celui du lieu de ſa naiſſance. On ne ſait rien de ſes parens. Il fut marié deux fois, & eut des enfans de ſes deux femmes. De la première

naquit, à Corrége, Pompeo, ou comme d'autres l'appellent Pomponio; à Parme il eut une fille en 1524, & une autre en 1526. Sa ſeconde femme lui donna l'année ſuivante une troiſième fille.

Il y a des écrivains qui mettent en doute le tems de ſa mort; mais il paroît certain qu'il mourut le 5 de Mars de l'année 1534, à l'âge de quarante ans. Il y en a qui ont prétendu que le Corrége étoit né de parens fort pauvres & de baſſe extraction; d'autres, au contraire, diſent qu'il étoit d'une famille noble, fort riche, & qu'il laiſſa beaucoup de bien à ſon fils Pompeo: mais ni les uns, ni les autres n'ont fourni des preuves de ces aſſertions. Je regarde donc comme également faux ces deux extrêmes, & je penſe qu'il a joui d'une certaine aiſance pour le pays où il étoit, & le peu d'argent qui circuloit dans ce tems-là; conjecture que je fonde ſur l'eſpèce de monnoie avec laquelle on payoit ſes ouvrages. Les auteurs qui ont écrit la vie du Corrége, l'ont comparé aux peintres célèbres qui vivoient alors à la cour des grands princes ou dans des villes opulentes, telles que Rome, Veniſe & Florence; & ont par conſéquent eu raiſon de plaindre ſon ſort, en conſidérant le grand mérite de cet artiſte. Mais cela ne prouve pas qu'il fut abſolument réduit à un état miſérable & précaire, & qu'il ne put pas vivre heureux dans une médiocrité philoſophique, en ſe contentant du ſort de ſes concitoyens, & en aſpirant à être meilleur & non pas, plus riche qu'eux. Mais ce qui eſt hors de doute, c'eſt qu'on ne voit point dans ſes ouvrages ces ſignes d'économie & d'avarice qu'on apperçoit dans ceux de quel-

ques pauvres artiſtes qui ont cherché à s'enrichir : tous ſes tableaux, au contraire, ſont peints ſur de bons panneaux, ſur des toiles très-fines, & même ſur cuivre; & tous ſont finis avec étude & avec ſoin. Les couleurs dont il ſe ſervoit ſont les meilleures & les plus difficiles à employer. Il faiſoit entrer avec profuſion l'outremer dans les draperies, dans les chairs & dans les ſites, & par-tout fortement empâté; ce qu'on ne voit pas dans les ouvrages d'aucun autre peintre. Il employoit les laques les plus fines, ce qui fait que la couleur s'en eſt bien conſervée juſqu'à nos jours; & ſes verds ſont ſi beaux, qu'on ne peut rien voir de plus parfait.

Mais que nous importe au reſte que le Corrége ait été pauvre ou riche. Il n'eſt pas moins conſtaté par ſes ouvrages qu'il doit avoir reçu une bonne éducation; & ce que dit le père Orlandi paroît très-vraiſemblable, ſavoir, que le Corrége étudia la philoſophie, les mathématiques, la peinture, l'architecture, la ſculpture, enfin, toutes les eſpèces de connoiſſances; & qu'il étoit d'ailleurs en relation avec les plus célèbres profeſſeurs de ſon tems. En effet, on remarque dans ſes principaux ouvrages un eſprit cultivé & même poétique; comme, par exemple, dans ſon tableau de l'Education de l'Amour, où il a repréſenté Vénus avec des aîles & un arc, pour faire comprendre que la mère de l'Amour, qui gouverne les cœurs, a une origine céleſte. La même allégorie gracieuſe ſe retrouve dans toutes ſes autres compoſitions, ainſi que nous le verrons en faiſant la deſcription de ſes ouvrages.

Dans ce tems-là fleuriſſoit à Modène, ſuivant Vedriani,

une académie de peinture & de ſculpture, qui a produit quelques bons artiſtes, parmi leſquels ſe ſont diſtingués François Bianchi, ſurnommé *le Frari*, & Pellegrino Munari, connu ſous le nom de *Pellegrino de Modène.* Le Corrége commença par apprendre la peinture de ce Bianchi, & paſſa enſuite à l'école d'André Mantegna. Il y a ſans doute auſſi étudié l'architecture, ainſi qu'on peut s'en appercevoir par ſes ouvrages; & c'eſt ſous ce maître qu'il acquit le goût du beau & du grand. Suivant la louable coutume de ce tems-là, il s'appliqua de même à la ſculpture; mais j'ignore s'il a jamais ſu employer le ciſeau ſur le marbre; quoiqu'il ſoit certain qu'il a travaillé le ſtuc, puiſqu'on conſerve dans l'égliſe de Sainte Marguerite, à Modène, une Deſcente de croix d'Antoine Begarelli, ſculpteur Modénois, grand ami du Corrége, qui en a fait trois figures de ſa main. Je ne ſais cependant pas ſi c'eſt Begarelli qui a appris du Corrége, ou ſi c'eſt celui-ci qui fut le diſciple du premier, ou bien s'ils ont étudié enſemble cet art. Ce qu'il y a de certain, c'eſt que cet ouvrage eſt le meilleur de Begarelli, qui en fit enſuite pluſieurs autres, juſqu'en 1555. Vedriani nous apprend auſſi que Begarelli aida, de ſon côté, le Corrége, en faiſant les modèles pour ſon célèbre ouvrage de la coupole de Parme : ce qui nous prouve que Begarelli fut employé par le Corrége, qui, par conſéquent, ne devoit pas être auſſi pauvre qu'on le prétend généralement; puiſqu'il faiſoit travailler & payoit un ſculpteur, qui, dans ce tems-là, jouiſſoit de la plus grande réputation dans la Lombardie, & dont Michel-Ange faiſoit beaucoup

de cas. Je ne prétends néanmoins pas que le Corrége ait été fort riche ; on eſt libre ſans doute de penſer ſur ce ſujet ce qu'on trouvera bon ; mais je ne connois aucun peintre de notre tems qui ſoit en état de payer un bon ſculpteur pour faire les modèles néceſſaires pour un ouvrage auſſi conſidérable que celui de la coupole de Parme.

Les ouvrages auxquels le Corrége a mis ſon nom & la date de leur exécution ſont fort rares ; ce qui fait qu'il eſt très-difficile de fixer l'époque à laquelle il commença à donner les productions de ſon premier ſtyle. Parmi les tableaux, qui de Modène paſsèrent à Dreſde, il n'y en a qu'un ſeul avec ſon nom, mais ſans date, dans lequel on remarque le ſtyle de ſes maîtres, ainſi que je le dirai plus bas. Il n'y a non plus aucun ouvrage conſidérable de lui qui puiſſe nous apprendre par quelle route il eſt parvenu à abandonner la manière sèche de ſes maîtres, & comment il a acquis ce ſtyle noble & grand qu'il a toujours employé dans la ſuite.

Comme perſonne juſqu'à préſent ne nous a inſtruit des études que le Corrége a faites, ni par quels moyens ce grand artiſte a atteint à un ſi haut degré de perfection dans ſon art, qu'il me ſoit permis de faire ſur cela quelques conjectures.

Nous ſavons que Pellegrino Munari, ayant appris le nom célèbre que Raphaël avoit acquis, ſe détermina à aller étudier ſous ce grand maître, & ſe rendit, pour cet effet, à Rome. Lorſque Pellegrino prit cette réſolution, le Corrége étoit encore à Modène, où il entendit de même les éloges qu'on donnoit à Raphaël & à

Michel-Ange. Se pourroit-il donc qu'il ait moins aimé ſon art & la gloire que Pellegrino ? Cela n'eſt pas croyable, ſi l'on examine bien ſes ouvrages qui nous prouvent que, dès le commencement de ſes études, pour ainſi dire, il fut ſupérieur à ſes maîtres; & ſi l'on conſidère d'ailleurs combien rapidement il paſſa de ſon premier ſtyle à ſon ſecond, & que peu ſatisfait de ſe voir l'égal de pluſieurs célèbres artiſtes de ſon tems, & ſupérieur à tous ceux de ſon pays, il abandonna néanmoins ce ſtyle, & entreprit, par de nouvelles études & une plus profonde méditation, de changer preſqu'entièrement l'art de la peinture. Cela ſuppoſé, je ſuis porté à croire que le Corrége a paſſé à Rome, & qu'il y a étudié les ouvrages de Raphaël, & plus encore ceux de Michel-Ange; mais qu'étant d'un caractère doux & modeſte, il s'y occupa uniquement de ſon art, ſans ſe livrer aux plaiſirs de la ſociété & ſans faire la connoiſſance des autres peintres; ce qui ſans doute eſt la cauſe qu'il ne s'eſt aſſujetti au ſtyle de perſonne, & qu'il n'a imité aucun de ſes contemporains, en prenant le beau par-tout où il le trouvoit.

On dira peut-être qu'on ne ſait pas ſi le Corrége a jamais été à Rome; mais je répondrai que cette ignorance ne prouve pas qu'il ne s'y eſt point rendu; puiſque nous voyons tous les jours pluſieurs perſonnes dont la conduite n'eſt connue que du moment qu'elles ont commencé à jouir d'une certaine réputation; & ordinairement on ne cherche à connoître à Rome que les maîtres qui y profeſſent leur art, ſans s'inquiéter des étrangers qui n'y vont que pour étudier. Il eſt donc probable que le Corrége a été du nombre de ces derniers:

probabilité qui acquérera plus de force encore par les raiſons que je déduirai dans la ſuite.

Il paroît incroyable que le Corrége n'ait pas joui d'une certaine réputation dans ſa patrie & dans les provinces voiſines, ainſi que quelques écrivains le font comprendre, tandis qu'il fut chargé des ouvrages les plus conſidérables de ſon tems. La première coupole qui fut peinte, c'eſt celle de S. Jean, à Parme, & c'eſt le Corrége qui en fut chargé, & qui exécuta cet ouvrage en 1522; la ſeconde eſt celle de la cathédrale de la même ville, que le Corrége peignit auſſi en 1530. Ces grands ouvrages, dont l'exécution lui fut confiée, nous prouvent qu'il étoit regardé comme le meilleur peintre de ſon pays. Il eſt à croire auſſi que, s'il ne s'étoit point acquis un grand honneur par le premier, on ne l'auroit pas chargé de faire le ſecond, pour lequel on auroit cherché un autre peintre; d'autant plus qu'il ne manquoit point alors de bons artiſtes, ni à Veniſe, ni dans la Lombardie même. A quoi il faut ajouter ce que dit Ruta, ſavoir, qu'après qu'il eut fini la ſeconde coupole, le Corrége reçut pour ſolde de ſon paiement cent ſoixante-dix écus d'or en monnoie de cuivre, & qu'avec cette ſomme il retourna à pied chez lui, ceq ui lui cauſa la maladie dont il mourut à l'âge de quarante ans & ſept mois. Le prix qu'on lui donna pour avoir peint cette coupole doit donc avoir été beaucoup plus fort que la ſomme qu'il emporta avec lui; puiſque, pour un ouvrage auſſi conſidérable que celui-là, il eſt auſſi néceſſaire qu'établi de donner des à-comptes pendant le tems que l'artiſte eſt occupé de ce travail. Le Corrége n'a donc

pas été ſi mal payé pour cet ouvrage, ſi l'on conſidère le tems, le pays & la valeur qu'avoit alors l'argent; ſur-tout, ſi l'on y compare le prix que furent payés à Raphaël (le peintre le plus richement récompensé de ſon ſiècle) les loges du Vatican, pour chacune desquelles il reçut douze cents écus d'or.

On peut remarquer encore que Vaſari rapporte, que le duc Frédéric de Mantoue voulant faire préſent de deux tableaux à l'empereur Charle-Quint, à l'occaſion de ſon couronnement à Bologne, en 1530, il penſa au Corrége pour les faire exécuter. Ce peintre devoit donc être un artiſte fort eſtimé, puiſqu'un prince, amateur des arts, le préféra à Jule Romain, qu'il avoit à ſon ſervice; tandis que d'un autre côté l'empereur pouvoit diſpoſer du talent du Titien : ce qui fait croire que le duc ne choiſit à cette occaſion le Corrége, que pour donner un plus grand mérite au préſent qu'il vouloit faire, & pour mieux ſatisfaire le goût du monarque.

Je conclus donc de tout ce que je viens de dire, que quoique les mémoires ſur la vie du Corrége ſoient fort peu ſatisfaiſans, on peut néanmoins aſſurer que cet artiſte avoit reçu une très-bonne éducation, qu'il fit toutes les études néceſſaires pour ſon art, & que ſes ouvrages ſont les productions d'un génie ſublime, délicat & éclairé; car tous ceux qui profeſſent l'art, & ceux mêmes qui n'en ont que de légères notions, ſeront forcés de convenir que, ſans les qualités dont nous venons de parler, le Corrége n'auroit pas pu faire d'auſſi belles choſes que celles qui nous reſtent de lui. S'il ne fût pas riche, il faut alors convenir qu'il fût bien généreux, pour avoir travaillé

avec

avec auſſi peu d'économie qu'il l'a fait ; enfin, il me ſemble qu'il a principalement cherché à acquérir une grande réputation. Au reſte, il importe peu qu'il fût noble ou roturier, aiſé ou dans le beſoin, puiſqu'on ſait qu'il a été un grand artiſte, & que ſes ouvrages ſont faits pour nous plaire & nous inſtruire. Pour cet effet, j'ai recueilli toutes les notions que j'ai pu trouver touchant ſes productions, dont je vais faire la deſcription ; & quoiqu'il m'en échappera peut-être quelques-unes, celles que je citerai ſuffiront pour donner une idée du talent ſupérieur avec lequel il a exécuté, pendant une courte vie, tant de merveilles de l'art, qu'il nous faudroit, pour en faire bien connoître les beautés, plus de tems que n'a vécu cet artiſte célèbre.

Il y a en France quelques tableaux du plus beau ſtyle du Corrége, entr'autres, les deux dont le duc de Mantoue fit préſent à Charles-Quint, & que le duc d'Orléans acheta des héritiers du duc de Bracciano : l'un eſt une Leda, & l'autre une Danaë. L'empereur avoit fait placer ces deux tableaux dans le palais impérial à Prague, où ils reſtèrent juſqu'à la fameuſe guerre de trente ans, que cette ville ayant été ſaccagée par les Suédois, Guſtave Adolphe les fit tranſporter à Stockholm *. Après la mort

---

* Ce fut le 15 juillet 1648, que le comte de Koningsmark, général Suédois, prit la ville de Prague ; & c'eſt après le ſiége de cette ville, qu'on fit tranſporter à Stockholm les plus beaux tableaux du ſuperbe cabinet que l'empereur Rodolphe II avoit formé dans cette ville, ainſi que nous l'apprend Puffendorff, (*Rerum Suec.*, *liv. XX*, §. 50). La reine Chriſtine, qui, avant de quitter

de ce roi, les deux tableaux du Corrége restèrent, avec plusieurs autres, dans l'oubli, pendant la minorité de la reine Christine, jusqu'à ce qu'un ambassadeur de France, qui en savoit l'histoire, en fit la recherche. On les trouva en effet, mais ils servoient de contrevents aux fenêtres d'une écurie. On les remit alors dans le meilleur état possible; & la reine, qui en reconnut tout le mérite, les fit transporter avec elle à Rome, comme des ouvrages précieux, après avoir préalablement obtenu du pape la permission de les faire sortir de cette ville quand bon lui sembleroit. Après la mort de Christine, ces deux tableaux passèrent entre les mains de don Livio Odescalchi, avec plusieurs autres curiosités d'un grand prix, qui lui furent laissés par cette reine, & qu'il conserva soigneusement;

---

la Suède, possédoit plus d'érudition scholastique que de goût, fit couper quelques-uns de ces tableaux en plusieurs pièces, pour en ajuster les têtes, les mains & les pieds aux plafonds de sa chambre & de sa salle d'audience, en y faisant peindre le reste des corps; de la même manière que, suivant Pline, (*Hist. nat.*, *liv.* *XXXV*, *ch.* 10), on a vu l'empereur Claude faire couper la tête d'un tableau d'Apelle, représentant Alexandre, pour y substituer celle d'Auguste. Les tableaux qui échappèrent à cette barbarie passèrent à Rome avec la reine Christine, qui en augmenta le nombre pendant le séjour qu'elle fit dans cette ville. A sa mort cette collection passa entre les mains de Livio Odescalchi, neveu d'Innocent XI; & dans la suite M. le duc d'Orléans en fit l'acquisition au nombre de deux cents cinquante (parmi lesquels il y en avoit onze du Corrége), pour la somme de 90,000 écus Romains, ou 472,500 liv. argent de France. *Note du Traducteur.*

mais ses héritiers vendirent la plupart de ces précieux effets: Philippe V, roi d'Espagne, acheta les statues, & le duc d'Orléans, régent de France, les tableaux. Après la mort de ce dernier ces tableaux passèrent au père de M. le duc d'Orléans actuel, qui, par un esprit de rigorisme, les fit mutiler en sa présence, afin d'être certain qu'on n'éludoit point son ordre. Il fit brûler entr'autres la tête d'une Io, magnifique ouvrage du Corrége, qui lui parut la plus expressive. Les morceaux qui restoient de ce tableau furent rassemblés par Charles Coypel, premier peintre du roi de France; & après sa mort un autre peintre François y fit une nouvelle tête. Dans cet état ce tableau passa entre les mains d'un financier à la vente duquel le roi de Prusse l'acheta fort cher. On prétend que le tableau de Léda a eu le même sort que celui de la Io *. On ignore si la Danaë subsiste encore; du

* On ne sait si le tableau de la Io a eu le sort que dit M. Mengs; du moins ne se trouve-t-il plus dans la galerie du Palais-Royal. Mais on sait, à n'en point douter, que la tête de la Léda a été coupée du tableau, par ordre de M. le duc d'Orléans. M. Pasquier, qui avoit fait l'acquisition de ce chef-d'œuvre ainsi mutilé, fit proposer à M. Carle Van Loo & à M. Boucher d'y rétablir une autre tête, ce que ces deux artistes refusèrent par modestie, craignant sans doute de se mettre en parallèle avec le Corrége. Un peintre, nommé *Deslyen*, peu connu, mais qui avoit beaucoup étudié le Corrége, se présenta alors pour faire ce que Van Loo & Boucher n'avoient osé entreprendre, & eut le bonheur de bien réussir. Ce tableau de Léda a quatre pieds dix pouces & demi de hauteur, sur cinq pieds onze pouces de largeur; les figures sont à-peu-près grandes comme nature. Il y a plusieurs copies de ce tableau, dont Du Change a fait la

moins eſt-elle ſi bien gardée, que perſonne, à ce qu'on prétend, ne peut parvenir à la voir *.

La Léda eſt plutôt un tableau purement allégorique qu'une ſimple repréſentation de la fable. La figure principale repréſente une nymphe avec un cygne ſur elle, qui paroît vouloir approcher ſon bec de ſa bouche. Elle eſt aſſiſe ſur le bord de l'eau, dans laquelle trempe le bout de ſon pied gauche. Comme la fable nous apprend que Jupiter ſe transforma en cygne, pour jouir de Léda, le tableau dont nous parlons ici a toujours été connu ſous ce nom. Mais à la droite de cette nymphe on en voit une autre fort jeune, laquelle, avec un air d'innocence, ſemble vouloir repouſſer un autre cygne, qui l'aſſaillit en nageant dans l'eau où cette nymphe ſe trouve auſſi juſqu'à mi-cuiſſe. Plus loin on voit une troiſième nymphe plus grande, occupée à ſe faire habiller, & qui regarde avec attention un autre cygne qui prend ſon vol près d'elle, & qui ſemble être parti de l'endroit où elle eſt : l'air de cette nymphe annonce la joie & la ſatisfaction. Dans le lointain il y a une demi-figure de femme, d'un certain âge & drapée, dont l'expreſſion eſt celle du chagrin. A la gauche de la figure principale eſt un grand cupidon, qui, avec beaucoup de grace, touche une lyre antique, tan-

---

gravure avec beaucoup de goût ; mais étant tombé, vers la fin de ſa vie, dans la dévotion, cet artiſte ſe repentit d'avoir gravé ce ſujet, & taillada cruellement la planche, laquelle cependant a été aſſez bien rétablie. *Note du Traducteur.*

* Ce tableau de Danaë ſe trouve encore dans la galerie du Palais-Royal, & peut s'y voir tous les jours ; il eſt même ſupérieurement bien conſervé. *Note du Traducteur.*

dis que deux autres petits amours ſonnent de la conque. Tout cela eſt repréſenté avec cette grace qui n'appartenoit qu'au Corrége ſeul. Le ſite eſt un bois ombragé de pluſieurs eſpèces d'arbres ; & ſur la ligne de terre eſt un petit lac, d'une eau auſſi pure que le criſtal, & qui parcourt la partie du tableau où les nymphes ſont placées. Tout eſt agréable & d'un ſtyle poëtique dans ce chef-d'œuvre, qui nous fait voir les différentes ſituations de l'amour.

Le tableau de Danaë repréſente véritablement cette fable, mais d'une manière tout-à-fait poëtique. On y voit la fille du roi d'Argos aſſiſe avec grace ſur un lit. Un grand amour ailé, ou peut-être un hymen, ſoutient d'une main la draperie qui couvre le corps de Danaë, & qui ſert à recevoir la pluie d'or, dans laquelle Jupiter s'eſt transformé. De l'autre main il fait remarquer la beauté de ces gouttes de pluie, que la nymphe regarde avec une complaiſance & une ſatisfaction très-expreſſives. Près du lit ſont deux amours qui, en badinant, eſſayent ſur une pierre de touche, l'un une de ces gouttes d'or, & l'autre la pointe d'une flèche ; ce dernier paroît être d'un caractère plus robuſte que l'autre ; ſans doute pour nous apprendre que l'amour eſt produit par la flèche, tandis que l'or le détruit. Ce tableau eſt plein de grace ; l'hymen a la phyſionomie la plus heureuſe qu'on puiſſe voir, & la figure eſt deſſinée avec une élégance qui n'a jamais été ſurpaſſée par aucun artiſte moderne. Le clair-obſcur de ce tableau eſt ſurprenant ; & quoiqu'une partie du corps de l'hymen ſe trouve peu éclairée, cette partie eſt néanmoins ſi claire, & les reflets en ſont ſi

beaux, qu'on ne s'apperçoit pas qu'elle ſoit dans l'ombre, qui néanmoins eſt très-forte, mais qui, en même tems, donne plus de relief aux cuiſſes, qui reçoivent la lumière, particulièrement la gauche; de ſorte que la figure paroît comme détachée du tableau. La tête de Danaë eſt une copie de celle de la Vénus de Médicis, & le peintre lui a donné la même eſpèce de coëffure. Le Corrége lui a ſeulement imprimé l'expreſſion néceſſaire au ſujet, & un caractère un peu plus jeune *.

Le tableau de Io eſt de la même beauté. La figure de Io eſt repréſentée par le dos; ſans doute pour éviter l'attitude trop érotique, qui auroit pu bleſſer la modeſtie ſi on l'avoit vu en face. D'ailleurs, comme Jupiter eſt repréſenté ſous la forme d'une nue, toute autre attitude auroit néceſſairement nui à la grace de la figure de Io; de ſorte qu'il n'eſt pas poſſible de rendre mieux un pareil ſujet. Je ne dis rien de l'expreſſion, qui n'offre d'autre défaut que celui d'être trop parfaite : car la tête, auſſi bien que le dos, une main & les pieds, qui ſont les parties ſeules qu'on voit de la figure, expriment avec la plus grande énergie l'action qui fait le ſujet du tableau. Le Corrége, après avoir rempli les talens du peintre, a penſé à ceux du poëte, en plaçant aux pieds des figures un cerf occupé à boire, pour faire comprendre le deſir de Jupiter de ſatisfaire l'ardeur de l'amour.

---

* Du Change a auſſi gravé ce tableau, peint ſur toile, haut de quatre pieds dix pouces & demi, large de cinq pieds dix pouces. Les figures ſont grandes comme nature. *Note du Traducteur.*

Il y a un double de ce tableau du Corrége dans la galerie de Vienne, avec un autre de même grandeur, dans lequel ce peintre a repréſenté l'Enlèvement de Ganymède; ouvrage plein de grace, & dont le payſage eſt de la plus grande beauté. On y voit les objets comme ſi l'on étoit placé ſur le ſommet d'une montagne, où eſt auſſi le chien de Ganymède, qui paroît véritablement vouloir ſuivre ſon maître.

Dans la ſucceſſion de don Livio Odescalchi, il y avoit un Cupidon adoleſcent, vu par le dos, occupé à ſe faire un arc d'un morceau de bois, dont le bout porte ſur deux livres. Derrière lui ſont deux enfans de demi-figure, qui ſemblent lutter enſemble, & dont l'un rit tandis que l'autre pleure : allégorie qui répréſente ſans doute les peines & les plaiſirs de l'amour *.

Tous ces tableaux ſont dans la galerie de M. le duc d'Orléans, & viennent de la ſucceſſion d'Odeſcalchi. Il y en a encore un dont je ne dirai rien ici, parce qu'il reſſemble parfaitement à un autre dont j'aurai occaſion de parler dans la ſuite. Je remarquerai ſeulement qu'il re-

* Ce tableau, qui eſt auſſi dans la galerie du Palais-Royal, repréſente un garçon ailé, d'environ quinze ans. Quoiqu'il ait le dos tourné, on lui voit cependant le viſage. C'eſt entre ſes jambes, qui ſont écartées, qu'on voit les deux enfans. Ce tableau a quatre pieds trois pouces de hauteur ſur deux pieds quatre pouces & demi de largeur. La figure eſt de grandeur naturelle. *Note du Traducteur.*

préſente Vénus & Mercure qui préſident à l'éducation de l'Amour *.

Le roi de France poſſéde un autre tableau du Corrége qui a pour ſujet les Epouſailles de Sainte Catherine, en demi-figures, de grandeur naturelle, avec S. Sébaſtien, & le martyre de ces deux Saints repréſenté dans le lointain. Ce bel ouvrage a toujours été dans la plus grande eſtime, ainſi que cela eſt prouvé par le grand nombre de copies qui en ont été faites, dont quelques-unes même par des maîtres célèbres. Ce tableau, ainſi que deux autres dont je vais parler, furent donnés par le cardinal Barberini au cardinal Mazarin, & ont cela de particulier, qu'ils ſont peints en détrempe ſur toile, avec des figures de quatre palmes de hauteur. Les deux tableaux dont il eſt queſtion ici ſont des ſujets ſymboliques & poétiques, dont l'un repréſente la Vertu, & l'autre le Vice. Le premier nous offre la Vertu héroïque aſſiſe toute armée ; à ſa droite eſt une autre figure qui repréſente les quatre Vertus cardinales avec leurs ſymboles ; ſavoir, un frein, une épée, une peau de lion, & un petit ſerpent entrelacé dans ſa che-

* Ce tableau, peint ſur toile, a quatre pieds neuf pouces de hauteur, ſur trois pieds quatre pouces de largeur ; les figures ſont à-peu-près grandes comme nature. Mercure, nu avec ſon pétaſe & ſes talonnières, eſt aſſis, & montre à lire à l'Amour qui eſt placé devant lui. Vénus céleſte ailée, qui eſt à côté de lui, a le bras gauche appuyé ſur le bord du pétaſe de Mercure, & le bras droit étendu, touchant de la main les ailes de l'Amour. Le fond eſt une roche entourée de petits arbres. *Note du Traducteur.*

velure

velure. Du côté opposé est une troisième figure, qui d'une main tient un compas avec lequel elle mesure un globe, & de l'autre elle montre le ciel, donnant à connoître par-là les sciences nécessaires à l'homme, c'est-à-dire, la connoissance des choses célestes & terrestres. Dans le haut du tableau, quelques amours planent au-dessus de la Vertu, dont l'un paroît être la Victoire qui la couronne, & un autre la Renommée qui publie sa gloire. Toutes les têtes de ces figures sont pleines d'une grande grace, qui règne aussi dans tous leurs mouvemens. Un double de ce tableau, mais qui n'est pas fini, se trouve dans la galerie du prince Doria à Rome. Le pendant représente l'Homme sensuel enchanté par la Volupté, lié par la mauvaise habitude, & bourrelé par la syndérèse *.

Il y avoit à Rome un autre tableau de forme octogone, dans lequel le Corrége avoit répété les deux figures de la Science & de la Vertu de l'avant-dernier tableau que je viens de décrire: au milieu il y avoit un écusson avec quelques étoiles; mais il peignit ensuite par-dessus une espèce de champ; cependant on distinguoit toujours au-travers de cette nouvelle peinture celle qui s'y trouvoit en premier lieu. Ce tableau fut vendu à un marchand de Berlin qui le transporta avec lui dans cette ville.

J'ai entendu dire que dans la galerie de M. le duc d'Orléans il y a un petit tableau qu'on assure être du Cor-

---

* Ces deux tableaux ont été gravés par Picart le Romain, & ces gravures donnent une idée assez exacte des originaux.

rége, & qui a servi d'enseigne à une hôtellerie. Il représente un muletier conduisant son mulet *.

Le premier ouvrage que ce grand maître exécuta à Parme, fut la coupole de l'église de S. Jean des Pères Bénédictins, qu'il peignit à fresque, ainsi que les quatre corbeaux qui soutiennent les coins de la voûte & la tribune du grand autel. La coupole n'a point de lanterne, c'est-à-dire, d'ouverture par le haut, ni aucune fenêtre sur les côtés. Au milieu de la coupole le Corrége a peint un Christ dans sa gloire, suspendu en l'air, avec les douze apôtres au-dessous, assis sur des nuages. Ces apôtres sont nuds, & d'un style si grand que cela passe l'imagination; cependant les formes en sont belles, & ont servi de modèles aux Carache, particulièrement à Louis, dans les ouvrages duquel on s'apperçoit facilement qu'il s'est proposé de les imiter. Lorsqu'on examine attentivement cette coupole, on est porté à croire que le Corrége a vu les ouvrages de Michel-Ange.

Dans les lunettes il a représenté les quatre Evangé-

---

* Ce tableau représente un grand mulet chargé, suivi d'un autre plus petit, & conduit par un muletier, qui parle à un paysan qu'il paroît arrêter. Le fond est un paysage. Ce tableau, peint sur toile, a deux pieds un pouce & demi de hauteur, sur deux pieds dix pouces de largeur. Les figures ont un demi-pied de hauteur.

Il y a encore dans la galerie du Palais-Royal six autres tableaux du Corrége; savoir, une Sainte-Famille, le Portrait du duc de Valentinois, fils d'Alexandre VI, la Vierge avec l'Enfant, appellée *la Vierge au panier*, à cause d'un panier de jonc qui s'y trouve un *Noli me tangere*, & deux études de têtes. *Note du Traducteur.*

liſtes avec les quatre Docteurs de l'égliſe. Il ſemble que dans l'exécution de ces ouvrages il a cherché à imiter le ſtyle de Raphaël, ainſi que cela ſe reconnoît par la ſimplicité des draperies, par les attitudes & par les mouvemens; car on y voit une figure qui eſt dans la même attitude que le Socrate de l'Ecole d'Athènes, & une autre qui reſſemble à l'un des auditeurs de la Prédicatiôn de S. Paul dans l'Aréopage, dans une tapiſſerie faite d'après Raphaël. Ceux qui veulent ſe convaincre de ce fait, & qui ne ſont pas à même de voir ces tableaux, peuvent avoir recours aux gravures faites par Giovannini. Un S. Jean que le Corrége a peint à freſque ſur la porte de la ſacriſtie de la même égliſe, tient beaucoup plus encore du ſtyle de Raphaël; ſur-tout dans le caractère de la tête, qu'on prendroit plutôt pour un ouvrage de Raphaël que du Corrége, ſi elle ſe trouvoit ſeule ſur quelque pan de muraille.

La tribune peinte par le Corrége fut démolie par les Bénédictins pour agrandir le chœur. Mais Annibal Carache ſe trouvant alors à Parme, ces moines lui firent copier ces peintures ſur une même grandeur; & lorſque la tribune fut rebâtie, ils y firent recopier le tout par Céſar Aretuſi. Les copies du Carache furent achetées par la maiſon Farnèſe, & ſont aujourd'hui dans le cabinet de Capo-di-monte à Naples. Le groupe principal, qui repréſente la Vierge couronnée par J. C., fut coupé du mur, & ſe conſerve dans la bibliothèque du duc de Parme. D'autres morceaux ſéparés paſsèrent entre les mains de différens particuliers. Il y en a, entr'autres, trois dans la maiſon du marquis Rondanini, à Rome,

qui, par la manière belle & facile avec laquelle ils ſont exécutés, rempliſſent d'admiration tous ceux qui les voient de près. Suivant Ruta, le Corrége fit cet ouvrage en 1522.

On voit dans la même égliſe de S. Jean, deux tableaux du Corrége, qui occupent les deux côtés de la cinquième chapelle à main droite. Celui qui eſt à la droite, en regardant l'autel, repréſente le Martyre de Sainte Placide & de Sainte Flavie, avec d'autres Saints. Ce qui mérite le plus d'attention dans ce tableau, qui, en général, eſt fort beau, c'eſt l'expreſſion de la tête de la ſainte, laquelle regarde le ciel d'un air ſi ſatisfait & ſi extatique, pendant qu'un bourreau lui perce le ſein avec un eſtoc, qu'elle paroît ne pas redouter ſon martyre. Le ſujet du tableau, en face de celui-ci, eſt le Chriſt mort avec la Vierge évanouie, ſoutenue par S. Jean. On voit que la mère de Dieu ſouffre toutes les angoiſes de la mort. La Madeleine en pleurs aux pieds du Seigneur, eſt de la plus belle expreſſion. Ces deux tableaux, peints ſur de la groſſe toile, ſont d'un excellent coloris, bien empâtés, d'une grande vigueur, & ſemblent faits après la coupole. Ils ſont d'ailleurs d'un ſtyle plus délicat, quoique moins fini que les autres ouvrages du Corrége qui ſe trouvent à Parme. Il paroît qu'Annibal Carache faiſoit le plus grand cas du dernier de ces deux tableaux; car toutes les fois qu'il a eu à repréſenter un pareil ſujet, il a fait uſage de la même invention; il ſemble même, qu'en général, il s'eſt plus appliqué au ſtyle de cet ouvrage, qu'au plus ſublime que le Corrége ait employé dans ſes autres productions. Ce qui eſt aſſez naturel à

croire, parce que c'étoit celui qui étoit le plus facile à imiter; mais il eſt d'un ton un peu foible & un peu enfumé.

Dans la première chapelle, à main gauche, en entrant dans l'égliſe des pères *Rocchettini*, il y a un tableau d'autel ſur panneau de la plus belle manière du Corrége & d'un grand fini. Il repréſente la Fuite en Egypte, connue ſous le nom de *la Madonna della Scodella*, à cauſe que la Vierge tient une écuelle à la main. Le Corrége avoit coutume d'employer des idées poétiques, auſſi bien dans les ſujets ſacrés que dans les profanes. Dans le tableau dont nous parlons, par exemple, il y a une figure qui n'eſt pas celle d'un ange, laquelle verſe dans cette écuelle ou taſe de la Vierge de l'eau d'un vaſe qu'il tient; ſans doute pour perſonnifier la fontaine, de la même manière que les anciens repréſentoient les fontaines & les fleuves; mais il n'en a cependant pas fait une nymphe ou telle autre figure profane. Sur le dernier plan du tableau & dans l'endroit le plus apparent il y a un ange d'une expreſſion & d'une grace merveilleuſes, & peut-être même trop grandes pour l'emploi dans lequel il eſt repréſenté, puiſqu'il eſt occupé à attacher l'âne.

Dans l'égliſe de l'Annonciation de la même ville, du côté gauche en entrant, on voit une peinture à freſque repréſentant l'Incarnation, qui a été fort endommagée en la tranſportant d'un autre endroit, qui a été démoli, dans le lieu où il eſt à préſent; car dans ces cas il arrive toujours que l'humidité & les ſels de la chaux forment

ſur la peinture à freſque un tartre qui la couvre entièrement, & qui en dégrade les couleurs.

Dans l'égliſe de la *Madonna della ſcala* il y a un tableau à freſque du Corrége, repréſentant la Vierge qui tient l'Enfant Jeſus entre ſes bras, de demi-figure; mais il eſt fort enfumé, &, pour ainſi dire, entièrement gâté *.

Le célèbre tableau du Corrége, qu'on admire aujourd'hui dans l'académie de Parme, étoit autrefois dans l'égliſe de *S. Antonio del Fuoco.* L'éloge qu'en a fait Annibal Carache, & qu'on peut lire dans une de ſes lettres, imprimées dans le receuil dont M. Bottari eſt l'éditeur, devroit ſuffire, venant d'un auſſi grand peintre. * * Je ne puis cependant m'empêcher d'en dire ici quelque

---

* Ce ſuperbe tableau fut extrêmement dégradé, il y a treize ans, par un mauvais peintre Eſpagnol, qui obtint, par ordre ſupérieur, la permiſſion de le copier, & qui le nettoya, pour cet effet, d'une manière ſi barbare, qu'à peine reſte-t-il quelque couleur ſur le panneau.

* * Voici comment Annibal Carache s'exprime dans une autre lettre adreſſée à Louis Carache, ſon couſin, au ſujet de l'impreſſion vive & profonde que les ouvrages du Corrége avoient faite ſur ſon eſprit.

« Tout ce que je vois ici me confond. Quelle vérité! quel coloris! quelle carnation! les beaux enfans! ils vivent, ils reſpirent, ils rient avec tant de grace & de vérité qu'il faut abſolument rire & ſe réjouir avec eux. J'écris à mon frère pour l'engager à venir me trouver: qu'il vienne, & qu'il ne me rompe plus la tête de ſes beaux diſcours & de ſes diſſertations éternelles. Au lieu de per-

chose en passant. Ce tableau a été fait, ainsi que tant d'autres, pour des personnes qui, par esprit de dévotion, vouloient voir plusieurs saints rassemblés, sans former un sujet historique particulier. Il ne faut pas, par conséquent, accuser le peintre d'anacronisme quand il représente de pareilles visions béatifiques. Le Corrége a donc placé dans ce tableau la Sainte Vierge avec l'Enfant, exécutés d'une manière supérieure; d'un côté est S. Jérôme tenant un livre qu'il présente à l'Enfant divin, & entre ce saint & l'Enfant est un ange qui,

---

» dre notre tems à disputer, ne songeons qu'à saisir la belle ma-
» nière du Corrége; c'est le seul moyen d'humilier nos rivaux....
» Mon cœur se brise de douleur quand je pense au sort malheureux
» de ce pauvre Antoine (le Corrége). Un si grand homme, si toute-
» fois il ne mérite pas d'être appellé un ange, s'ensevelir dans un
» pays où jamais il ne fut connu, & y finir misérablement ses jours!
» Ah! lui & le Titien feront éternellement mes délices. Ne me
» vantez plus votre Parmesan. Qu'il y a loin de ce peintre au
» Correge! Celui-ci a tout puisé dans sa tête: ses pensées, ses
» conceptions sont à lui; il n'a eu d'autre maître que la nature:
» tous les autres recourent, tantôt au modèle, tantôt aux statues,
» tantôt aux dessins; ils nous présentent les choses comme elles
» peuvent être: le Corrége les offre telles qu'elles sont. Je ne sais
» pas m'expliquer; mais je m'entends: Augustin, mon frère, vous
» dira cela infiniment mieux que je ne pourrois faire». *Raccolta di littere sulla la pittura, la scultura & l'architettura, da più celebri personnaggi dal secolo XV al XVI.* Ce recueil précieux a été formé par les soins de M. Martini, gentilhomme de Florence, de M. Lusfort, peintre célèbre de la même ville, & de l'illustre cardinal Alexandre Albani. Le savant M. Bottari en a été l'éditeur. *Note du Traducteur.*

avec le doigt, indique dans ce livre quelque passage de l'Ecriture sainte, & qui, en même-tems, parle d'un air riant à S. Jérôme. La figure de ce docteur de l'église est nue, à l'exception d'une espèce d'écharpe violette, & d'une draperie rouge qui couvre en partie son corps; mais les épaules, le bras droit & la jambe du même côté sont à découvert: parties qui toutes sont fort belles, bien dessinées, d'un coloris admirable, & qui prouvent une grande connoissance de l'anatomie. Du côté opposé est la Madeleine qui, de la main droite, prend la main gauche de l'Enfant, qu'elle semble vouloir baiser, & dont la tête tournée, comme si elle vouloit le caresser, a tant de grace que le Corrége seul étoit en état de l'imaginer de cette manière. Derrière la Madeleine on voit un ange qui flaire un vase, pour signifier le baume offert au Christ par la Madeleine. Ce tableau mérite de tenir un des rangs les plus distingués parmi les belles productions du Corrége; & l'on ne peut même lui comparer, en quelque sorte, que la petite Madeleine & la fameuse Nuit dont nous parlerons plus bas. Quant à la manière dont ce tableau est exécuté, nous devons remarquer qu'il est d'un empâtement & épaisseur de couleurs qu'on ne trouve dans aucun autre ouvrage de ce maître; cependant il est, en même-tems, d'une franchise qu'il est difficile de conserver en employant autant de couleur; mais ce que cette peinture, si fortement empâtée, offre de plus mal-aisé, c'est la variété à donner aux teintes, & de rendre les couleurs lisses, de manière qu'elles ne semblent point posées sur la toile avec le pinceau, mais paroissent fondues ensemble, comme de la cire qu'on auroit tenue sur le feu. Quoique

que tout ſoit admirable dans ce tableau, la tête de la Madeleine ſurpaſſe néanmoins tout le reſte en beauté; & l'on peut dire que quiconque ne l'a pas vue, ne peut ſe former une juſte idée de la perfection à laquelle l'art peut atteindre: car on y trouve tout-à-la-fois l'expreſſion & la préciſion de Raphaël, les belles teintes du Titien, l'empâtement du Giorgone, cette vérité & cette exactitude caractèriſtique qu'offre la variété des formes & des teintes des portraits de Van-Dyk, le ſpacieux ou la lumière ouverte du Guide, le ton gai & agréable de Paul Veroneſe; le tout exécuté avec cette fineſſe & cette délicateſſe qui étoient propres au Corrége, & que perſonne n'a jamais pu imiter, ni même copier: car les copies que les plus habiles peintres ont faites de ce tableau, ne peuvent pas plus lui être comparées que le feu peut l'être au ſoleil.

La coupole de la cathédrale de Parme, dans laquelle le Corrége a repréſenté l'Aſſomption de la Vierge, eſt ſans doute le plus bel ouvrage qui ait jamais été fait en ce genre, avant & après lui; mais elle eſt aujourd'hui ſi enfumée & ſi gâtée, qu'on peut à peine en reconnoître le mérite. Cette coupole eſt d'une forme octogone, & les angles s'en rétreciſſent à meſure qu'elles montent; elle eſt fermée ſans lanterne. La figure du Chriſt qui va audevant de ſa mère eſt dans un raccourci extraordinaire. Plus bas il y a pluſieurs ſaints & ſaintes, dont le raccourci eſt de même merveilleux; après quoi ſuit le groupe principal de la Vierge portée par des anges dont quelques-uns ſoutiennent ſes vêtemens & dont les autres jouent de divers inſtrumens. Tout cela cepen-

dant n'occupe que la moitié ſupérieure de la coupole. Dans la partie inférieure il y a des fenêtres d'une forme preſque ronde ; c'eſt pourquoi le Corrége y a repréſenté une eſpece de ſocle, qui en fait le pourtour, qui paroît fuir, & qui laiſſe entre les fenêtres l'eſpace néceſſaire pour contenir les figures des apôtres, dont les unes ſont iſolées & les autres placées deux à deux ; & quoique quelques-unes de ces figures tombent ſur la ligne même des angles, elles ſont néanmoins ſi bien diſpoſées & d'un raccourci ſi admirable, qu'elles ne bleſſent point du tout la vue, & ſemblent placées verticalement ſur la corniche. Il y a auſſi ſur ce ſocle quelques enfans qui repréſentent des anges, mais qui n'ont point d'aîles ; dont les uns ſont occupés à allumer des flambeaux, tandis que d'autres tiennent des encenſoirs & des vaſes ; de manière que ces enfans ſervent à lier la partie inférieure de la compoſition avec la partie d'en-haut, étant d'une proportion au-deſſous de celle des apôtres & de la Vierge : le tout enſemble forme une variété admirable de grandioſité & de légèreté. Dans les quatre angles ou lunettes le Corrége a peint quatre grandes conques, qui contribuent beaucoup au bon effet, parce qu'il a feint que la lumière tombe par l'ouverture ſuppoſée au-deſſus de ces conques, dont il a laiſſé la partie ſupérieure dans l'ombre, en éclairant, d'un autre côté, les figures ; ce qui forme des oppoſitions avec les parties ſombres du champ de l'ouvrage. Dans ces quatre angles on voit les quatre ſaints patrons de la ville, ſavoir, S. Thomas, S. Hilaire, S. Bernard & S. Jean-Baptiſte, aſſis ſur des nuages, & accompagnés d'anges qui tien-

nent leurs différens attributs. Cet ouvrage, particulièrement ce qui se trouve dans les lunettes, est d'une grace inexprimable & d'une merveilleuse intelligence de clair-obscur ; ce qui paroîtra bien plus extraordinaire encore si l'on considère que tout est peint à fresque. On sait que le Corrége fit en relief les modèles de toutes les figures qu'il a placées dans cette coupole ; travail dans lequel il fut assisté par son ami Begarelli. C'étoit sans doute le seul moyen de porter cet ouvrage à la perfection avec laquelle il l'a exécuté ; c'est aussi le dernier qu'il a fait, & celui par lequel il s'est distingué le plus dans ce genre de travail.

Modène possédoit autrefois quelques chefs-d'œuvre du Corrége, mais ils passèrent à Dresde, lorsque le feu duc de Modène vendit les meilleurs tableaux de sa galerie à Auguste III, roi de Pologne, qui acheta cent tableaux pour cent trente mille sequins qu'il fit frapper expressement pour cet effet à Venise.

Parmi ces tableaux il y en avoit six du Corrége, dont cinq peuvent-être placés parmi les plus belles productions de ce maître ; le sixième, qui est inférieur aux autres, est précieux parce qu'il nous fait voir le degré auquel étoit la peinture à la naissance du Corrége. C'est un grand panneau avec des figures de grandeur naturelle, représentant la Vierge assise, avec l'Enfant Jesus, sur un espèce de trône placé au milieu d'un corps d'architecture d'ordre Ionique, d'un caractère assez grand. Derrière la Vierge il y a une arcade sur lequel on voit la partie d'une gloire avec des têtes d'enfans, dont deux sont des figures entières, représentant des anges ; mais

ſans aîles. D'un côté ſont S. Jean-Baptiſte & Sainte Catherine, & de l'aûtre S. François & S. Antoine-de-Padoue. Cet ouvrage eſt bien conſervé & d'une grande vigueur ; & quoique les contours en ſoient un peu durs, les milieux des figures ſont néanmoins bien peints & ont de la morbideſſe. Le coloris en eſt vrai & moelleux, d'un ſtyle moyen entre celui du Perugin & celui de Léonard de Vinci ; ſur-tout la tête de la Vierge qui tient beaucoup du ſtyle & du caractère de ce dernier maître, particulièrement dans la forme des joues & dans le ſourire de la bouche. Les plis ſont un peu dans le goût de Mantegna, c'eſt-à-dire, qu'ils enveloppent les membres, mais ils ſont moins ſecs & ont plus de grandioſité. La compoſition eſt faite ſuivant les bonnes règles de la variété & du contraſte. En un mot, ſi le Corrége s'en étoit ſeulement tenu à ce ſtyle, il n'auroit pu manquer de s'égaler à Ghirlandajo, à Bellino, à Mantegna & au Perugin ; mais il les a tous éclipſé par la nouvelle manière avec laquelle il a perfectionné ſon art.

Il paroît que ce n'eſt pas peu-à-peu & par degrés que le Corrége a abandonné ſon premier ſtyle ſec, mais qu'il s'eſt élevé tout-à-coup à la perfection. Je ne ſais pas trop de quelle manière cela a pu ſe faire, cependant j'expoſerai ailleurs mes conjectures à cet égard.

Dans la même collection il y avoit un portrait de demi figure, peint ſur panneau, d'un homme qui tient un livre à la main. Du tems que ce portrait ſe trouvoit à Modène il étoit connu ſous le nom du Médecin du Corrége. Le coloris & l'empâtement en ſont fort beaux ;

cependant je ſuis porté à croire qu'il a été peint dans le même-tems que la coupole de l'égliſe de S. Jean, c'eſt-à-dire, lorſque l'auteur n'avoit pas encore penſé à l'étude bien raiſonnée, qu'il a faite depuis, des petites formes & de la variété des teintes. Pour donner une idée du ſtyle de ce tableau je le comparerai à celui du Giorgone, mais il eſt moins vigoureux & d'un coloris moins bon, quoique d'ailleurs d'un empâtement égal à celui de ce maître, & un peu plus clair.

Le troiſième tableau qui eſt en Saxe, porte le nom de S. Grégoire, & nous prouve la grande application du Corrége, & ſes ſoins à faire des progrès dans ſon art. Suivant Vaſari, ce tableau a été fait pour la confrairie de S. Pierre martyr à Modène, & il y avoit un corps d'architecture peint ſur le mur autour du tableau, ainſi que le prouve auſſi le deſſin original qui ſe trouvoit dans le cabinet de M. Mariette à Paris. Cet ouvrage eſt d'un grand fini, d'une morbideſſe extraordinaire, d'un bel empâtement &, en général, d'un très-bon goût; mais la compoſition en eſt interrompue; les figures ſont dans de belles attitudes, le deſſin eſt d'un grand caractère, les draperies ſont bien raiſonnées, & le tout eſt exécuté avec vigueur. On ſait que le Corrége a pris toutes les parties de ce tableau dans la nature, & en a fait de petits modèles, d'après leſquels il a copié les parties qu'il avoit choiſi du clair-obſcur, comme on le remarque, ſur-tout dans les enfans qui jouent avec le heaume de S. Grégoire, qui ſe trouvant dans l'ombre de ce ſaint, ont tous les accidens de lumière qu'on ne peut obſerver que par des modèles, parce qu'il

n'eſt pas poſſible que des enfans reſtent aſſez long-tems tranquilles pour faire de pareilles obſervations : ce qui me confirme dans la penſée qu'avant de faire cet ouvrage le Corrége avoit appris à modeler. Dans ce tableau, la Vierge eſt aſſiſe ſur une eſpèce de trône ou de piedeſtal, ſoutenu par deux enfans ſuppoſés d'or. A ſes côtés on voit S. George, S. Jean-Baptiſte, S. Geminien & S. Pierre martyr. Ce dernier eſt dans une attitude ſuppliante. S. Geminien préſente à l'Enfant divin le modèle d'une égliſe ſoutenu par un petit ange d'une beauté céleſte. L'Enfant Jeſus ſemble agréer ce préſent en tendant les bras pour le recevoir. Il eſt impoſſible de dire avec quelle grace & quelle douceur eſt conçu, deſſiné & peint cet Enfant. Sur le devant de ce tableau eſt S. Jean-Baptiſte à l'âge de dix-ſept ou dix-huit ans, que le Corrége a ſans doute placé là pour donner plus de grace à la compoſition, en le faiſant contraſter avec les autres figures. Celle de S. Jean eſt deſſinée avec une merveilleuſe intelligence du nud, & l'anatomie en eſt bien étudiée & rendue avec cette grace particulière au Corrége. Il tourne la tête vers le ſpectateur, en montrant de la main droite Jeſus-Chriſt, & ſemble dire : « Voici l'Angneau de Dieu ». Un peu plus loin eſt S. George, le dos à moitié tourné, du plus grand & du plus beau ſtyle héroïque qu'on puiſſe imaginer. Devant ce ſaint, eſt placé un enfant qui, d'une main tient ſon épée, & dont on ne voit pas les bouts des pieds qui ſe trouvent cachés par la table de l'autel.

L'autre tableau, qui vient après celui dont nous venons de parler, eſt connu ſous le nom de S. Sébaſtien.

Quoique le précédent de S. George ſoit un ouvrage admirable, il y a cependant beaucoup d'amateurs éclairés qui trouvent quelque choſe de meilleur dans la compoſition de ce dernier, à cauſe qu'elle tient plus au ſtyle moderne. Peu d'ouvrages du Corrége, ſans doute, font plus d'effet que celui-ci, ſi ce n'eſt ſa fameuſe Nuit. Il eſt probable qu'il a été fait pour quelque vœu de la ville de Modène dans un temps de peſte. Mais on ignore dans quelle égliſe un des ducs l'a fait prendre pour le placer dans ſa galerie; on ſait ſeulement que ce tableau a exiſté long-tems avant que l'égliſe de S. George fut bâtie. Il repréſente la Vierge dans une gloire au milieu des nuës, tenant l'Enfant entre ſes bras, environnée de rayons du ſoleil & de pluſieurs anges. Sur la terre on voit S. Geminien, S. Roch & S. Sébaſtien. L'effet de ce tableau eſt admirable & nous fait voir à quel degré le Corrége poſſédoit la partie du clair-obſcur & de la diſpoſition des couleurs. Ce qui d'abord ſurprend dans ce tableau c'eſt la lumière de la gloire, laquelle paroît être véritablement un ſoleil; magie qui ne conſiſte cependant que dans une couleur jaune peu claire qui ſe termine ſur le bord du tableau qui eſt plus ſombre. La Vierge & l'Enfant paroiſſent ſortir de ce corps lumineux comme ſi c'étoit un fond obſcur. La draperie de la Vierge eſt d'un rouge très-vif qui ſemble glacé de laque, avec une mante d'un bleu foncé. Les chairs de la mère & du fils ſont foiblement éclairées; ce qui contribue infiniment au bon effet, parce que, par ce moyen, le groupe ſe tient à la vraie diſtance. Les deux anges des côtés contraſtent moins avec le

champ lumineux & se détachent bien des nuës fort obscures, ce qui leur donne beaucoup de grace, ainsi qu'aux autres anges qui se trouvent entre ces deux premiers. Un de ces anges qui entourrent le trône semble parler à S. Roch, & un autre à S. Sébastien, à qui ils font connoître qu'ils doivent s'adresser à l'Enfant divin, qui, par un mouvement de la main, donne à entendre qu'il accepte leur prière.

Au-dessous de cette gloire est une colline dont la couleur se marie avec celle des nuages, qui ne laissent qu'un petit espace ouvert, par lequel on voit une partie du paysage. A la gauche, au-dessus de S. Roch, l'obscurité des nuës & de la colline sert de fond aux figures, parmi lesquelles S. Geminien, qui tient la première place, est vêtu d'une chape d'étoffe d'or, avec une doublure d'un très-beau verd, & d'une aube blanche; c'est sur cette figure que se porte le principal coup de lumière; mais comme cette lumière est foible, ainsi que les autres, elles ne servent qu'à faire avancer les objets sans nuire à la masse lumineuse de la gloire.

De l'autre côté on voit S. Sébastien debout lié à un arbre, & dans l'attitude d'intercéder pour ceux qui sont affligés de la peste. Le corps de ce saint est nud jusqu'à la ceinture, & ses teintes marient à merveille la partie inférieure de la composition à la partie supérieure. A côté de S. Geminien est S. Roch assis, qui appuye le bras droit & la tête contre la colline, dans l'attitude d'une personne abandonnée & frappée de la peste. Dans la partie supérieure, au-dessus de ce saint, les nuages forment des ombres, mais avec des reflets, qui correspondent

pondent à toutes les ombres du fond qui eſt ouvert. Cet accident contribue merveilleuſement au repos de la vue & à la variété, faiſant contraſte avec S. Sébaſtien, dont la poitrine & les épaules ſont éclairées, tandis que ce ne ſont que les cuiſſes de S. Roch ſur qui tombe la lumière; moyen par lequel le peintre a ſu éviter une ennuyeuſe uniformité. Aux pieds de S. Geminien eſt une jeune fille de douze à treize ans, qui tient à la main une petite égliſe avec des clochers, ſymbole qui, ſelon quelques-uns, repréſente la ville de Modène dont ce ſaint eſt le patron: cette figure a toute la grace du Corrége. Il faut remarquer que tous les anges de ce tableau ſont ſans ailes *.

Dans cette même galerie ſe trouve le célèbre tableau de la Madeleine pénitente, qui a un peu plus d'un palme de hauteur, & un peu moins d'un palme & demi de largeur. Cette figure offre toute la beauté à laquelle la peinture peut atteindre, tant par la facilité avec laquelle elle eſt exécutée, que par l'empâtement des couleurs, la morbideſſe des chairs, la grace & l'intelligence du clair-obſcur. Le Corrége a repréſenté le tout obſcur & dans l'ombre, à l'exception de la partie nue du corps de la ſainte. La tête eſt de demi-teinte, mais éclairée par un reflet qui part du bras de la ſainte & d'un livre qu'elle eſt occupée à lire. Le champ du tableau, quoi-

---

* Ce tableau avoit beaucoup ſouffert, ſur-tout en le tranſportant de Modène à Dreſde; mais il a été fort bien rétabli par M. Sedriz, peintre d'Auguſte III, roi de Pologne.

que sombre, est également beau, & représente un site spacieux, comme le fond d'une grotte & d'une vallée, avec des arbres & de la verdure. Pour tout dire, si les autres ouvrages du Corrége sont excellens, celui-ci est merveilleux. Les cheveux de la sainte, outre la suavité avec laquelle ils sont peints (car il semble que les couleurs en aient été fondues pour les faire) donnent une idée si parfaite de ce qu'ils représentent, qu'on diroit qu'ils ont été faits l'un après l'autre; ayant d'ailleurs tout le brillant des cheveux naturels. A la vente, ce tableau a été estimé vingt-sept mille écus romains.

Le sixième & dernier des tableaux, que le roi de Pologne a achetés, est le plus fameux de tous, connu sous le nom de *la Nuit du Corrége*, représentant la naissance du Sauveur. Ce tableau fut fait par le Corrége pour Albert Pratonieri, en 1522, année qu'il termina la coupole de l'église de S. Jean à Parme; mais il n'y mit cependant la dernière main qu'en 1527. Ce retard laissa, sans doute, au Corrége le tems de mieux étudier l'effet du clair-obscur, voulant faire partir toute la lumière de la tête seule de l'Enfant; ce que Raphaël avoit seul imaginé jusqu'alors. Je ne serois pas surpris que ce soit par cette étude, & en modelant toute sa composition, que le Corrége ait trouvé le beau clair-obscur & les raccourcis admirables qu'il a mis en pratique dans la célèbre coupole de la cathédrale de Parme qui fut son dernier & plus magnifique ouvrage.

Ce tableau de la Nuit du Corrége se trouve assez bien conservé dans la galerie de Dresde. C'est un de ces ouvrages qui remuent l'ame de tous ceux qui le

voient, mais principalement des vrais connoiſſeurs. L'imitation de la vérité eſt exécutée avec tant d'intelligence qu'on n'y voit rien de ſec, & l'art y eſt ſi bien caché que le tout ſemble fait avec la plus grande facilité. La compoſition en eſt ſimple, mais cache un art ſingulier, en faiſant, dans un petit eſpace, appercevoir un fort grand ſite, avec un payſage qui offre une ſcène véritablement triſte & miſérable, mais dont l'horizon, où l'aurore commence à paroître, anime tout le reſte. Dans le lointain il y a quelques bergers qu'on y diſtingue à peine, & entr'eux & la Vierge eſt placé S. Joſeph, occupé à faire avancer l'âne, dont la figure ſert à agrandir le ſite, en faiſant voir la diſtance qu'il y a de là à la Vierge, & de l'autre côté juſqu'aux bergers. Il paroît dabord que l'attitude de la Vierge pourroit être meilleure, parce qu'elle a la tête penchée vers l'Enfant, de manière qu'on ne voit pas ſon viſage en entier; mais en conſidérant mieux la choſe, on s'apperçoit qu'il étoit impoſſible de donner une autre poſition à cette figure, ſans lui ôter beaucoup de ſa grace. Le Corrége a donné une poſition inclinée à cette tête, pour éviter que la lumière, qui vient d'en-bas, ne produiſit point d'ombre ſur la partie ſupérieure; ce qui auroit nui à la beauté de la phyſionomie. L'Enfant eſt placé de même avec une intelligence particulière, étant pris de côté, de manière qu'on voit à peine ſon viſage; mais les mains & les pieds ſe préſentent entièrement. Je penſe que le Corrége lui a donné à deſſein cette ſituation, afin d'éviter de rendre les formes du Chriſt qui ne pouvoient être agréables, comme étant celles

d'un enfant nouveau né. Cette sage prévoyance doit servir de leçon aux artistes, & leur apprendre à cacher les parties qui ne sont pas belles, plutôt que d'altérer la vérité en faisant beau ce qui ne l'est pas dans la nature. C'est sans doute par la même raison qu'il a caché, pour ainsi dire, le visage d'un vieux berger placé sur le premier plan, en mettant devant lui un autre berger plus jeune & d'une physionomie agréable, lequel, avec un mouvement plein d'alégresse, semble parler à l'autre de l'évènement qui fait le sujet du tableau. Une bergère, qui tient une corbeille où il y a deux pigeons, fait connoître l'admiration que lui inspire l'Enfant divin, qu'elle ne peut pas quitter; tandis que d'une main elle se couvre le visage, pour se garantir de la splendeur qui part de la tête du Christ. Dans la partie supérieure du tableau, du côté opposé de la Vierge, il y a une gloire avec des anges également éclairés par l'Enfant; c'est là que le Corrége a mis la seconde lumière; mais elle n'est pas si parfaite que celle de la Vierge, & les ombres en sont plus suaves, comme si c'étoient des reflets, ou comme si elles étoient enveloppées d'une masse de lumière, sans doute pour faire comprendre que ce sont des êtres spirituels. La beauté, la grace & le fini de ce tableau sont admirables, & toutes les parties sont exécutées d'une manière différente, selon qu'il convient à chaque chose.

Dans le cabinet de peintures de M. le comte de Bruhl, qui fut premier ministre d'Auguste III, roi de Pologne, il y a un petit tableau d'un peu plus d'un palme de hauteur, & d'un peu moins d'un palme de largeur,

qui repréſente les Epouſailles de Sainte Catherine. Il eſt peint ſur toile collée ſur panneau, & par derrière on lit, en caractères anciens: *Laus Deo. Per Donna Metilde d'Eſte. Antonio Lieto da Corregio fece il preſente quadro per ſua divozione anno 1517.* Si cette inſcription eſt véritable, ce tableau eſt un des premiers ouvrages du ſecond ſtyle du Corrége; & c'eſt, ſans contredit, un fort bel ouvrage.

Parmi les tableaux qui ont appartenu au duc de Parme, & qui ſe trouvent actuellement à Capo di monte à Naples, il y en a un parfaitement ſemblable à celui dont nous venons de parler, & l'on ne peut pas douter qu'ils ſoient tous deux de la main du Corrége; puiſque, parmi le grand nombre de copies que pluſieurs grands peintres ont faites de ce tableau, il n'y en a pas un qui approche de l'original. Cette production doit déjà avoir été fort eſtimée du tems du Corrége, puiſqu'elle a été gravée par Ugo da Carpi, qui fut, pour ainſi dire, ſon contemporain.

Mais retournons à la galerie électorale de Dreſde où il y a encore un tableau de la Vierge de demi-figure, qui tient l'Enfant endormi entre ſes bras. Il a été gravé par Edelink qui l'a regardé comme un ouvrage du Corrége; mais l'on ſait, à n'en point douter, qu'il eſt de Sébaſtien Ricci, Vénitien, qui l'a peint dans l'intention de le faire paſſer par une production du Corrége, en imitant ſa manière, & en lui donnant un œil enfumé. Cependant il eſt facile de ſe convaincre de l'impoſture, en ne voyant que la gravure même, puiſqu'au lieu de grace il n'y a qu'affectation, & que le clair-obſcur en eſt faux.

Il ſe trouve encore un autre tableau dans cette galerie qu'on prétend être auſſi du Corrége qui l'a gravé, dit-on, à Rome. Il repréſente la Vierge aſſiſe avec l'Enfant au pied d'un palmier, & un ange qui plane en l'air; il eſt connu ſous le nom de l'*Egyptienne* du Corrége. C'eſt le cardinal Alexandre Albani qui en a fait préſent au roi de Pologne, Auguſte III. Il y a cependant des connoiſſeurs qui doutent que ce tableau ſoit original; on ſait du moins qu'il y en a un autre du même ſujet (& qui certainement eſt du Corrége) à Capo di monte, venant auſſi de la galerie de Parme; mais il a été fort maltraité & reparé par un pinceau moderne; de manière qu'on ne peut plus le regarder comme exiſtant, puiſqu'il ne s'y trouve plus rien du Corrége.

Il y a auſſi quelques ouvrages du Corrége à Florence; le principal eſt dans le palais Pitti, & ſemble avoir ſervi de tableau d'autel. Il eſt peint ſur panneau, & les figures en ſont à-peu-près grandes comme nature. C'eſt la Vierge qui tient entre ſes bras l'Enfant, lequel a dans la main le globe du monde, avec S. Chriſtophe qui ſemble vouloir le prendre ſur ſes épaules. Aux pieds de la Vierge on voit S. Jean-Baptiſte, & du côté oppoſé de S. Chriſtophe eſt S. Michel. Ce tableau a de même toujours paſſé pour un ouvrage du Corrége; mais il faut convenir qu'il eſt d'un ſtyle particulier, & qu'il reſſemble peu aux plus belles productions de ce grand maître, quoiqu'il y ait, à la vérité, quelque choſe de ſa manière dans la compoſition. Si l'on veut ſoutenir que ce tableau eſt du Corrége, il faut convenir du moins que ce n'eſt pas un ouvrage parfait, puiſ-

qu'il y a plusieurs choses dures, & sans aucune délicatesse. Il me paroît cependant qu'il ne peut pas être de ce grand maître, parce qu'on y voit certaines choses que les peintres n'ont coutume de faire qu'en mettant la dernière main à leurs tableaux ; ce qui pourroit faire croire que le Corrége a laissé cet ouvrage imparfait, & que c'est un autre peintre qui l'a fini ; ou bien si c'est le Corrége qui l'a terminé, il faut croire qu'il a voulu imiter la manière de l'école de Venise. Il y a sans doute des personnes qui avanceront sans balancer que ce tableau n'est pas du Corrége ; pour moi, je ne me hasarderai point à assurer que les belles choses qu'on y voit ne sont point de cet artiste.

Dans la même galerie il y a une très-belle tête, peinte sur panneau ; & quoique ce ne soit qu'une première ébauche, il y a néanmoins un si bel empâtement de couleurs, qu'on n'y trouve rien à desirer. Cette tête ressemble parfaitement à celle de l'ange qui, aux pieds de S. Geminien, tient à la main le modèle d'une église, dans le tableau de la galerie de Dresde dont nous avons parlé plus haut.

Le grand duc de Toscane possède un autre tableau du Corrége, sur toile, haut de cinq palmes, qui représente la Vierge à genoux avec l'Enfant nouveau né, couché par terre, sur un pan de la mante, sans autre figure. Ce n'est point une des plus belles productions du Corrége, car la composition & les draperies en sont faites avec peu de soin ; mais la tête & les mains de la Vierge sont très-bien peintes, quoique avec moins de

vigueur que les autres bons ouvrages de ce maître.

Parmi les excellens tableaux qui ſe trouvent dans le palais du prince Doria Pamphili à Rome, il y en a un du Corrége qui n'eſt pas fini, peint en détrempe ſur toile, dont le ſujet eſt la Vertu héroique couronnée par la Gloire, de la manière que je l'ai décrit en parlant des tableaux du Corrége qui ſont en France. Si ce tableau n'offre pas la grande perfection des autres ouvrages à l'huile de cet artiſte, il nous fait du moins connoître ſon grand ſavoir, ſon mérite ſupérieur, & ſon admirable preſteſſe à opérer; il nous apprend auſſi qu'il ne devoit pas la grace & l'excellence de ſes productions, ni à la longueur du tems qu'il mettoit à les faire, ni à l'empâtement renouvellé de ſes couleurs, mais au grand principe qu'il ſuivoit, d'avoir toujours devant les yeux les effets de la vérité : ce qui nous eſt prouvé par le tableau dont il eſt queſtion ici; car malgré que quelques parties n'en ſoient que fort légèrement ébauchées de blanc & de noir, on y voit cependant briller la grace des choſes finies, avec toute l'intelligence qui leur eſt néceſſaire. Dans d'autres parties, où il y a un peu de couleur, on voit l'idée de la vérité, & l'on eſt étonné ſur-tout de la grande intelligence des raccourcis, particulièrement là où un muſcle ou quelque partie charnue fait éminence, parce que les autres parties qui ſuivent celle-là ſe perdent par dégradation, & que par ce moyen les formes deviennent diſtinctes; ce qui eſt extrêmement difficile à bien rendre. S'il y a donc des tableaux du Corrége plus beaux & plus finis que celui dont

dont nous venons de parler, il n'en exifte point qui faffe mieux appercevoir le mérite prodigieux de ce grand artifte.

Dans la galerie du palais Colonne, à Rome, on voit un tableau fur panneau du Corrége, repréfentant, en demi-figures, un *Ecce-Homo* avec la Vierge qui fe tient derrière un foldat, & Pilate dans le lointain. Ce tableau, qui a appartenu au comte Prati de Parme, paroît être de la feconde manière du Corrége, & non de la dernière qui eft mieux raifonnée. Il eft cependant fort beau, d'un bon caractère de deffin, d'un empâtement fingulier & d'un charmant coloris. Il a été gravé par Auguftin Carache.

La maifon Barberini poffédoit autrefois un tableau repréfentant ce paffage de l'évangelifte S. Marc : « Et il » y avoit un jeune-homme qui le fuivoit, en cou- » vrant fes chairs d'un manteau, & ils le retinrent; mais » leur abandonnant fon manteau, il s'enfuit nu ». On dit que ce tableau, après avoir paffé par plufieurs mains, fe trouve aujourd'hui en Angleterre ; mais j'en ai vu, il y a quelque tems, un pareil à Rome qui appartenoit à un Anglois. La feule différence qu'il y avoit, c'eft que ce dernier, qui eft peint fur toile, paroît être l'étude ou la première penfée de l'autre, puifqu'on y remarque quelques corrections, qu'on ne trouve que rarement dans les ouvrages du Corrége. Cependant la figure du jeune-homme eft très-bien finie, d'un bel empâtement, & d'un beau coloris ; elle eft fingulière fur-tout par fon expreffion, & par la manière dont elle tâche de fe dégager de la

draperie. Le soldat qui veut l'arrêter, saisit le manteau de la main droite, & de la main gauche semble plutôt le lui demander que de vouloir le prendre de force, en cherchant à le persuader de ne pas s'enfuir : expression qui nous fait connoître le caractère du Corrége, toujours porté à employer les mouvemens les moins rudes & les moins violens. Dans le lointain on voit la prise du Seigneur, au moment où Judas lui donne un baiser, & que S. Pierre coupe l'oreille à Malchus. La perspective & le clair-obscur de ce petit tableau sont du meilleur style du Corrége; mais ce qu'il a de plus de singulier, ce qu'on voit clairement que ce peintre avoit présent à sa mémoire la figure du fils aîné de Laocoon, quand il fit le jeune homme, dont la tête & le caractère général du corps sont d'une parfaite ressemblance avec celle de cette statue antique; les formes en sont seulement plus grandes, suivant le style du Corrége.

Dans l'église de S. Louis des François à Rome, il y a un petit tableau, d'un palme & demi, qu'on dit être du Corrége. Il représente la Vierge de demi-figure avec l'Enfant de figure entière, S. Joseph & deux anges. Ce tableau me paroît être un ouvrage de Jules-César Procaccini. Il y a quelques années qu'un marchand de tableaux à Rome en avoit un représentant la Vierge avec l'Enfant & un petit ange, qui ressembloit parfaitement à une estampe gravée par Spier, avec cette différence seulement que cette estampe est d'une forme ronde & que le tableau est carré. Ce tableau étoit couvert d'un épais vernis, qui l'avoit rendu fort obscur,

& cachoit la beauté de la peinture; ce qui fut caufe qu'on le vendit à vil prix à un certain M. Cafanova, Vénitien, qui le netoya affez bien, mais non fans emporter cette fleur du coloris qui fe trouvoit adhérente au vernis. M. Cafanova a enfuite porté ce tableau à vendre à Drefde où il fe trouve fans doute aujourd'hui.

Le roi d'Efpagne pofsède deux petits tableaux du Corrége. Le meilleur repréfente J. C. priant dans le jardin, avec un ange dans l'air, qui, de la main droite, indique la croix & la couronne d'épines, qui font placés dans l'ombre par terre, & qu'on peut à peine appercevoir; de la main gauche, qui eft d'un gracieux raccourci, il montre le ciel, comme s'il vouloit dire que c'eft par la volonté du Père éternel que le Chrift accepte la paffion; & véritablement on voit que le Sauveur, en ouvrant les bras, femble demander à s'y foumettre. Ce qu'il y a de plus admirable dans ce tableau, outre l'excellence de l'exécution, c'eft la manière avec laquelle eft ménagé le clair-obfcur: le Chrift recevant la lumière du ciel, & l'ange, au contraire, étant éclairé par le Chrift. Dans le lointain & fur un plan plus bas, on voit trois difciples, dont les attitudes font auffi gracieufes que belles; plus loin on appercoit la troupe qui vient pour fe faifir du Seigneur. On affure que le Corrége donna ce tableau à fon apothicaire pour quatre écus de drogues qu'il lui devoit; que peu de tems après il fut vendu cinq cens écus, & qu'enfin le comte Pierre Vifconti le céda pour fept cens cinquante

pistoles d'or au marquis de Camarena gouverneur de Milan, qui l'achetta par ordre de Philippe IV. Il est actuellement dans le palais du roi à Madrid, & n'a pas souffert, ainsi qu'on l'a faussement divulgué *.

Le second tableau représente la Vierge qui habille l'Enfant; cet ouvrage est moins parfait que le précédent; mais cependant fort beau, & d'un empâtement & d'une morbidesse admirables. Dans le lointain est S. Joseph qui rabotte une planche; figure dont la dégradation des contours nous montre combien le Corrége étoit un grand maître dans l'intelligence de cette partie qu'on appelle perspective aérienne; car les choses qu'il a voulu représenter comme étant vues de loin, sont non-seulement marquées par des ombres plus légères, ainsi que cela se pratique aussi par des peintres modernes; mais il en a encore diminué les lumières, rendu les contours plus vagues, & prononcé les formes d'une manière moins décidée à mesure de la distance des objets: le tout cependant sans sortir jamais des limites de la vérité.

Le duc d'Albe a un tableau du Corrége peint sur toile, dont les figures ne sont pas tout-à-fait de grandeur naturelle. Le sujet est Mercure qui apprend à lire à l'Amour, en présence de Vénus. Cette dernière figure, remarquable par des aîles & par un arc qu'elle tient

---

* Comparez la description de ce tableau avec ce qui en est dit dans la *Lettre de M. Mengs à Don Antonio Ponz*, page 74 de ce volume.

de la main gauche, eſt d'une grande beauté, & l'on s'apperçoit facilement que le Corrége, en la faiſant, avoit préſent à la mémoire l'Apollino de la *villa* Médicis, qui eſt aujourd'hui à Florence. L'Amour nous fait voir toute l'innocence de ſon âge : ſes beaux cheveux bouclés ſont peints avec tant d'art qu'on y voit la peau au travers, & d'un très-grand fini, ſans néanmoins être d'un ſtyle ſec. Ses aîles reſſemblent à celles des jeunes oiſeaux, dont on voit la peau & les tuyaux des plumes. Toutes les fois que le Corrége a eu à peindre des aîles il l'a fait avec le même eſprit que dans ce tableau, en les attachant immédiatement derrière les épaules, de manière qu'elles s'uniſſent ſi bien avec la chair qu'elles paroiſſent réellement faire un membre joint à la naiſſance ſupérieure de l'acromion : le feu duc, poſſeſſeur de ce tableau, avoit donc raiſon lorſqu'il me dit, que les aîles de cet Amour ſont ſi bien placées, que s'il étoit poſſible qu'un enfant naquit avec des aîles, elle ne pourroient pas être emboitées d'une autre manière. Les peintres, en général, attachent les aîles ſi gauchement qu'elles paroiſſent toujours poſtiches. Le Mercure, qui a la figure d'un jeune homme qui n'a pas encore atteint toute ſa croiſſance, eſt d'un caractère ſimple. Ce tableau eſt, ſans contredit, original, non-ſeulement à cauſe de la grande excellence du Corrége qui y brille en général, mais encore en particulier par le repentir fort remarquable au bras de Mercure qui étoit couvert d'une draperie bleue ; ce qui ſe diſtingue facilement, à cauſe que la couleur en

eſt reſſortie. Je crois devoir faire obſerver cette circonſtance, parce qu'il exiſte en France un autre tableau pareil à celui-ci, mais qui n'a pas cette correction, & qui ſans doute eſt une copie ou un double de celui dont nous parlons ici. Ce tableau du duc d'Albe fut acheté par un de ſes ancêtres à Londres, avec un aſſortiment des célèbres tapiſſeries de Raphaël, à la vente des meubles de l'infortuné Charles I, après que ce roi fut décapité.

Dans la ſacriſtie de l'Eſcurial on garde un tableau ſur toile avec des figures de trois palmes de hauteur. Il repréſente le Chriſt qui apparoît à la Madeleine. Cet ouvrage eſt du même ſtyle que celui de la Vierge avec l'Enfant qui eſt à Florence & dont nous avons déja donné la deſcription.



RÉFLEXIONS
SUR LE TALENT
DU CORREGE.

RÉFLEXIONS



RÉFLEXIONS *SUR LE TALENT* DU CORRÉGE.

LA plus grande difficulté de l'art, qui eſt l'imitation de la vérité, ayant été ſurmontée par quelques habiles maîtres, tels que Maſſacio, Jean Bellino & André Mantegna, qui trouvèrent la manière de rendre les différentes eſpèces de milieux & de raccourcis; ceux qui les ſuivirent, comme Léonard de Vinci, Pierre Perugien, Ghirlandajo & Barthélemi de Saint-Marc, eurent moins d'obſtacles à vaincre : les deux premiers pour ajouter une certaine grace à l'art, le troiſième pour mettre un peu plus d'intelligence dans la compoſition, & le dernier pour y donner de la grandioſité & pour parvenir à une certaine magie dans le clair-obſcur, ainſi que dans les draperies, qui

avoit été inconnue jusqu'alors. Mais comme il est impossible d'inventer & de porter en même-tems à la perfection quelque chose que ce soit, les artistes que nous venons de nommer ne purent atteindre à cette facilité qui est le sceau de la perfection de l'art, à laquelle parvinrent dans la suite, à différens degrés, Michel-Ange, le Titien, le Giorgone & le divin Raphaël, qui lui seul réunit tout le mérite que ses prédécesseurs eurent par parcelles, & qui, avec l'apparence de la facilité, porta l'art au plus haut degré de perfection. C'est sans doute un honneur pour l'humanité, qu'un tel génie ait pu parvenir, avec des moyens aussi simples que ceux qu'employe la peinture, à imiter toutes les productions de la nature, & même les effets des passions qui agitent le cœur de l'homme.

Mais quoique l'art eût atteint à ce degré éminent, par les formes terribles de Michel-Ange, par les teintes vraies & belles du coloris du Titien & par la parfaite expression de Raphaël, ainsi que par sa grace naturelle; il lui manquoit néanmoins quelque chose encore, c'est-à-dire, le complément des différentes excellences dont nous venons de parler, qui met le sceau à la perfection des productions de l'homme. Ce complément se trouve dans le Corrége, qui, à la grandiosité & au vrai, unit une certaine élégance à laquelle on donne communément le nom de goût, par lequel on entend le caractère propre & déterminé de chaque chose, sans qu'il y ait de parties gratuites ou inutiles.

Le Corrége fut le premier qui peignit dans l'intention de faire plaisir aux yeux & de charmer l'ame de ses spec-

tateurs, & qui dirigea toutes les parties de fon art vers cette fin. Cependant comme il eft naturel que chaque artifte cherche à fe complaire lui-même dans fes ouvrages, & qu'il y exprime, pour ainfi dire, fon efprit, il eft à croire que le Corrége étoit d'une grande fenfibilité, & qu'il avoit le cœur fort tendre & porté à l'amour, ce qui lui rendoit infupportables les chofes dures & angulaires: de manière, qu'en s'écartant de la route des artiftes ordinaires, qui travaillent pour fatisfaire leur efprit, le Corrége n'a exercé fon talent que pour fatisfaire fon cœur, en fuivant fes propres fenfations; ce qui l'a rendu le peintre des Graces. Perfonne avant & après lui n'eft parvenu à mieux manier le pinceau; mais il a furtout été inimitable jufqu'ici dans l'intelligence du clair-obfcur, & dans l'art de donner du relief ou de la rondeur aux objets, par un ftyle moyen entre le fort ou le fombre, & l'agréable ou le foible; entre le fpacieux ou l'ouvert qui contribue facilement à rendre un ouvrage plat & fans relief, & le ferré qui raffemble trop les lumières & fait entrer dans les petits détails. Perfonne, en un mot, n'a fu unir, comme le Corrége, les lumières & les ombres, fans tomber dans l'affectation; ni a mieux entendu la dégradation de la lumière & fes reflets dans l'ombre; & cela parce qu'il les a employés comme fi les corps étoient des glaces.

Les inventions du Corrége font ingénieufes, belles, fouvent même poétiques, & fes compofitions, qui ont toujours la vérité pour bafe, produifent un admirable effet de clair-obfcur; de forte qu'on peut croire qu'en donnant les premiers traits à fes ouvrages, il commen-

çoit déja à y difpofer fon clair-obfcur avec les couleurs, en fongeant non-feulement à l'imitation de la vérité, mais encore à toutes les parties qui devoient entrer dans fon tableau. C'eft ce qui me donne lieu de croire qu'il faifoit toutes fes études coloriées, ayant pour but principal l'effet que produit un tableau à la première vue, parce que les autres parties de la peinture peuvent bien contribuer à convaincre le fpectateur de la bonté d'un ouvrage; mais elle ne l'attachent pas, quand d'ailleurs il n'y trouve rien qui lui plaife. Il femble que le Corrége ne s'eft pas beaucoup arrêté à certaines règles auxquelles on tient fi fortement dans nos écoles modernes; quoique, au refte, il ait obfervé avec foin tout ce qui a rapport aux oppofitions & aux contraftes des figures & de leurs membres : de manière qu'une variété continuelle paroît avoir été fa règle fondamentale, qu'il a non-feulement fuivie dans la partie dont nous venons de parler, mais dans toutes les autres en général.

Quant au contrafte & à la variété dans les pofitions des membres, on voit, par fes plus parfaits ouvrages, que, toutes les fois qu'il le pouvoit, il a donné un peu de raccourci aux membres, & qu'il ne les a que rarement faits parallèles à leur fuperficie, ce qui donne beaucoup de vie & de mouvement à toutes fes compofitions. Il faut cependant convenir que, pour avoir trop recherché la variété des pofitions, particulièrement dans les mains, il eft quelquefois tombé (quoique peu fouvent à la vérité) dans une certaine grace affectée qui ne paroît pas naturelle, défaut qu'on ne peut pas réprocher à Raphaël.

Il y a des écrivains qui prétendent que le deſſin du Corrége eſt peu correct; accuſation fauſſe, rigoureuſement parlant. Il eſt vrai que ſes formes ne ſont pas auſſi ſimples que celles des ouvrages anciens, ni ſes muſcles auſſi fortement prononcés que ceux de Michel-Ange; qu'il ne faiſoit pas enfin parade de ſes connoiſſances du nud comme les peintres de l'école Florentine. Mais à cela près, il deſſinoit avec une grande correction les objets qu'il vouloit repréſenter, & l'on ne trouve aucune faute contre le deſſin dans ſes ouvrages originaux. Il ſuffit d'ailleurs, pour la gloire du Corrége, que les Caraches, & particulièrement Annibal & Louis, aient formé le ſtyle de leur deſſin ſur le ſien, comme on peut le voir par tous les ouvrages qu'ils ont faits avant de venir à Rome.

Il paroît que le Corrége a conſidéré toutes les formes de la nature, qui n'étoient pas altérées par quelque cauſe étrangère, comme ſi elles étoient compoſées de lignes courbes, concaves ou convexes, & qu'il s'eſt contenté de les varier dans leur grandeur & dans leur proportion; à cauſe qu'il a voulu éviter toutes les formes angulaires, & par conſéquent la ſéchereſſe & les petits détails dans leſquels ſont, en général, tombés les peintres des écoles antérieures. En évitant donc les lignes droites, il a preſque toujours fait uſage de la ſerpentine, c'eſt-à-dire, celle qui entre & qui ſort alternativement comme la lettre *S*. Il croyoit donner par-là plus de grace à ſes ouvrages, parce qu'il avoit, ſans doute, remarqué que la différence entre le ſtyle ſec & le beau ſtyle antique conſiſte principalement en ce que les contours &

les formes de ce premier ſont composés de lignes droites avec quelques lignes courbes & convexes, tandis que le ſtyle antique n'offre qu'une variété de lignes courbes. Il ne faut pas croire que les anciens aient choiſi ce contour par un pur caprice, ou par un goût particulier; ils y ont été déterminés par une exacte imitation de la vérité & par leurs connoiſſances de l'anatomie & de la ſtructure du corps humain, où l'obliquité des muſcles & la variété de leur poſition ſur la rondeur des os leur donnent cette diverſité de courbes. Et comme les corps charnus & muſculeux ont plus de formes convexes, & que celles-ci ſont plus grandes que les formes concaves; tandis que les corps maigres, au contraire, ont moins de formes convexes & plus de concaves; le Corrége a préfére le terme moyen, ſans s'écarter cependant de la vérité.

Il n'eſt pas facile de décider ſi c'eſt l'intelligence du clair-obſcur & l'imitation de la nature dans cette partie qui conduiſirent le Corrége à la connoiſſance des formes & des contours, ainſi que de leurs milieux; ou ſi c'eſt par une autre route & par l'étude de cette partie principale de la peinture, qu'il eſt parvenu à cette perfection qu'on admire dans ſes ouvrages. Quoi qu'il en ſoit, il eſt certain du moins qu'après Raphaël perſonne n'a mieux entendu que lui la perſpective qui contribue tant à la correction du deſſin du nud; & que perſonne non plus, excepté Michel-Ange, n'a mieux poſſédé que le Corrége la connoiſſance des formes & de la conſtruction générale du corps humain. Le clair-obſcur tient ſi intimément au deſſin que l'un ne peut pas être parfait

fans l'autre; puifque le deffin privé du clair-obfcur ne peut repréfenter qu'une efpèce de fection parallèle à la fuperficie, fur laquelle on peint, & qui, par elle-même, ne peut jamais donner une jufte idée de la véritable forme des chofes. Le Corrége a fu unir ces deux qualités avec tant de perfection, qu'on les voit combinées enfemble dans fes ouvrages, comme dans la nature même; de manière qu'il paroît impoffible qu'il ait pu parvenir à ce degré de talent dans cette partie, fans avoir beaucoup étudié le bas-relief & la ronde boffe; car la fimple vérité, fans ces études, ne fuffit pas pour apprendre une chofe auffi difficile. Voilà pourquoi, fans doute, Michel-Ange modeloit premièrement en terre ou en cire les figures qu'il vouloit peindre, ainfi qu'il le dit lui-même dans une lettre au Varchi *: auffi n'avoit-on point vu avant lui de peintre qui osât employer les raccourcis, ni la rentrée & la faillie des mufcles, ou des formes du centre à la circonférence, ainfi qu'il en donna l'exemple. Si donc l'ufage de modeler les figures conduifit Michel-Ange à ce ftyle, qui lui fut propre, il ne paroîtra pas étrange

---

* Benevenuto Cellini, célèbre orfévre du tems de Michel-Ange, attefte auffi ce fait dans une lettre au même Varchi, où il dit: « Comment Michel-Ange eft-il parvenu à ce degré fupérieur de favoir, qui le met non-feulement au-deffus de fes contemporains, » mais encore de tous les peintres connus de l'antiquité? c'eft » que fon pinceau a toujours pris les plus grands chefs-d'œuvre de » fculpture pour modèles..... Michel-Ange, notre grand maître, » n'a jamais fait aucun de ces chefs-d'œuvre de peinture que nous » admirons, fans en avoir exécuté auparavant le projet en relief. *Note du Traducteur.*

que l'intelligence des beaux contours & du grand ſtyle du Corrége provinrent de la même origine, c'eſt-à-dire, de l'étude du relief & de l'art de modeler les figures: car nous avons déja remarqué qu'il s'étoit exercé au plaſtique.

Outre cette partie du clair-obſcur qui a rapport à l'expreſſion des formes, le Corrége fut ſupérieur auſſi à tous les autres peintres dans le clair-obſcur, en général, c'eſt-à-dire, dans la diſpoſition des lumières & des ombres; car la même dégradation dont il faiſoit uſage dans une partie, ou pour une figure, il l'employoit de même dans tout le tableau, en diſtribuant ſes lumières de façon que la première en formoit une ſeule, & ainſi de ſuite de la ſeconde & de toutes les autres. Il en agiſſoit de même avec les ombres, qu'il varioit ſans ceſſe, tantôt en force, tantôt en maſſe, mais le plus ſouvent ſeulement par la qualité des couleurs dont elles ſont compoſées. Il ménageoit les oppoſitions avec intelligence, en ne mettant jamais les plus grandes lumières en contraſte avec les plus fortes ombres, ſans les interrompre par quelque partie intermédiaire qui en ôtat la dureté, ou en plaçant à côté quelque forte ombre. Il n'ignoroit pas non plus que tous les corps ſont de nature à ne point abſorber tous les rayons de lumière qu'ils reçoivent, mais qu'ils en diſperſent ou en réflechiſſent la plus grande partie dans le *medium* qui les environne, ſelon la forme de leur ſuperficie; ce qui fait que les petites ombres qui ſe trouvent ſur la maſſe des corps éclairés, doivent néceſſairement s'y confondre.

Le

Le Corrége entendoit parfaitement bien la perſpective aërienne du clair-obſcur & des couleurs, mais il n'y mettoit pas l'affectation de certains peintres modernes. De plus, il ne poſſédoit pas ſeulement la dégradation des teintes; mais il avoit obſervé auſſi que, ſi dans la nature les ombres perdent de leur force à certaines diſtances, les lumières s'affoibliſſent beaucoup plus par l'éloignement; & que ce ſont les petits détails qui ſe confondent les premiers à la vue; d'où il inféra, que les contours deviennent plus vagues & diſparoiſſent enfin, pour ainſi dire, entièrement à une certaine diſtance; de ſorte que les extrêmités des corps ſe terminant en points inſenſibles, il eſt impoſſible de les diſtinguer parfaitement. Quand aux couleurs, il ſavoit combien elles perdent de leur force par l'interpoſition de l'air ambiant. En un mot, il poſſédoit à fond l'art par lequel la peinture parvient à tromper les ſens & à charmer agréablement l'eſprít.

Le coloris du Corrége eſt admirable; mais il paroît encore plus beau qu'il ne l'eſt en effet, à cauſe de la parfaite dégradation des teintes & la manière agréable, ſuave & empâtée de faire, laquelle donne à ſes couleurs ſimples un certain brillant que lui ſeul a poſſédé juſqu'à-préſent; de manière qu'on ne peut pas décider ſi c'eſt l'intelligence des formes, le coloris, le clair-obſcur, ou la manière de diſpoſer les couleurs qu'il faut le plus admirer en lui, puiſqu'il étoit également un grand maître dans toutes ces parties, ſur leſquelles il avoit profondement réfléchi.

Il eſt certain que c'eſt en poſſédant parfaitement les plus grandes parties de la peinture, qu'on s'élève à la plus haute excellence de cet art; & on ne peut nier non plus que c'eſt par cette perfection que Raphaël & le Corrége méritent d'être regardés comme les deux plus grands peintres; & que ce dernier ſur-tout eſt parvenu à exprimer tous les effets apparens & agréables de la nature. Il eſt vrai que le Titien fut un ſi grand maître dans le coloris, que par ſes teintes il mérita de tenir la première place dans cette partie; mais il ne poſſéda point cette parfaite dégradation qui exprime les formes les plus délicates & celles qui ſont, pour ainſi dire, inſenſibles, ce qui contribue beaucoup à l'imitation de la vérité, & même quelquefois plus que le coloris même: auſſi voyons nous que pluſieurs ouvrages à freſque du Corrége, avec des teintes d'un ton foible & commun, charment & tranſportent néanmoins le ſpectateur par l'idée de la vérité, qui eſt le premier but que doit ſe propoſer le peintre.

Le Corrége fut le premier qui fit entrer les draperies dans l'idée générale de la compoſition, tant par l'effet du clair-obſcur, du coloris & de l'harmonie, que par la diſpoſition & par le contraſte. Il s'arrêtoit moins à chaque plis en particulier, qu'à la maſſe générale de l'étoffe; ce qui lui ouvrit une nouvelle route pour le jet de ſes draperies dans les grands ouvrages: partie dans laquelle il fut aſſez bien imité par Lanfranc & par quelques autres, qui approchèrent plus ou moins de ſa manière.

J'ai dit que le Corrége réunissoit plusieurs parties de la peinture, dont quelques-unes ont suffi pour faire la célébrité de quelques peintres, telles que la vérité & la grace de Raphaël, la manière agréable de Léonard de Vinci, l'empâtement du Giorgone, & le coloris du Titien; j'avoue cependant que, dans chacune de ces parties en particulier, il fut moins excellent que les artistes que je viens de nommer. Mais il sut les réunir toutes comme elles le sont dans la nature, & adoucir celles qui sont trop fortes, par son naturel doux & modeste, en les combinant parfaitement ensemble par son esprit philosophique; de sorte qu'il a possédé lui seul toutes les parties que les autres n'ont bien rendues que chacune séparément.

Mais en admirant ainsi le talent du Corrége, je ne prétends point le mettre au-dessus de Raphaël; car quoique ses ouvrages soient d'une exécution plus égale & plus agréable, il ne possédoit cependant pas à un si haut degré que le peintre d'Urbin, l'expression des mouvemens de l'ame, qui est la partie qui donne véritablement de la noblesse à la peinture, & qui la rend sœur de l'éloquence & de la poésie, par l'impression qu'elle fait sur l'esprit de l'homme. On peut donc dire que Raphaël est le peintre qui a le mieux exprimé les effets de l'ame, & que le Corrége a le mieux rendu les apparences des corps. En voyant les tableaux de Raphaël, on sent plus qu'on ne voit; & en regardant un ouvrage du Corrége, les yeux voient plus que l'esprit ne peut comprendre: les sens restent en suspend, & le cœur est

enchanté. En un mot, le Corrége étoit le peintre des Graces.

Si Raphaël est donc, en quelque sorte, supérieur au Corrége, celui-ci l'est bien davantage aux autres peintres qui sont venus après lui. Jusqu'à lui la peinture se perfectionna par gradation ; il y mit le complément de la perfection ; & depuis ce tems, l'art n'a plus fait que décliner, sans qu'il paroisse possible de le rétablir, & moins encore de le porter plus loin ; si ce n'est qu'il paroisse quelque grand génie qui sache unir les beautés de l'antique à celle de Raphaël, du Corrége & du Titien, en prenant pour base la vérité de la nature.

Nous n'avons que des renseignemens vagues & contradictoires sur la vie du grand Corrége. Les gens de lettres & les peintres, qui ont donné des mémoires sur les artistes, n'ont point rendu au Corrége la justice qu'il méritoit, en nous informant des particularités de la vie d'un homme aussi rare, & à qui la peinture doit tant. Cette négligence est non-seulement une injustice faite à sa mémoire, mais encore une grande perte pour nous, parce qu'il n'y a rien qui excite autant le talent & le génie à faire de grands efforts, que l'histoire de la vie des hommes célèbres ; & l'on voit souvent que par cette lecture les vices de l'amour-propre & de l'ambition se changent en des vertus utiles. J'ai donc pensé qu'il étoit nécessaire d'examiner, le mieux qu'il me seroit possible, ce phénomène de la peinture, pour réparer, en quelque sorte, l'injustice qu'on a

faite au Corrége, en le laiſſant ainſi dans l'oubli; tandis qu'on s'eſt étendu, avec une ennuyeuſe prolixité ſur la vie d'une infinité de peintres, dont on ne peut tirer aucune inſtruction, ni aucun agrément.

Il eſt fort avantageux que les hommes ſoient dans l'idée que le mérite conduit aux honneurs & à la fortune; puiſque cela les porte naturellement à l'amour du bien. Ce ſont néanmoins preſque toujours les circonſtances qui décident du ſort des individus; & la même vertu produit, en différens tems & lieux, des effets différens. Antoine Allegri étoit né dans un petit pays, & fut toujours porté, par ſon caractère, au deſir de s'inſtruire, qui eſt l'antidote de la vanité, & qui l'écarta du grand monde; mais quand même il s'y feroit montré, ſa modeſtie l'auroit empêché d'y faire fortune, qui, en général, s'obtient plus par l'intrigue que par un mérite réel.

Ses ouvrages nous prouvent qu'il a cherché toute ſa vie à perfectionner ſon art, puiſqu'on y trouve ſucceſſivement un nouveau degré de talent. Ce deſir de s'inſtruire toujours eſt la marque d'un eſprit doué de cette heureuſe modeſtie qui nous apprend ce qui nous reſte encore à ſavoir. Comme il n'a peint que des choſes gracieuſes, & qu'il a toujours choiſi celles qui l'étoient le plus, on peut en conclure qu'il joignoit à un naturel doux, modeſte, tendre & porté à l'amour, un génie auſſi ſtudieux que philoſophique, & ce ſont là des qualités qui ouvrent rare-

ment le chemin à la fortune, à moins que des circonſtances heureuſes n'y concourent d'ailleus puiſſamment. Le Corrége dut donc être peu connu des princes & des courtiſans, & par conſéquent ignoré du public, qui ne loue que les artiſtes qui ont un grand nom, ou dont il peut retirer quelque profit par les dépenſes qu'ils font. Mais le Corrége ſtudieux & appliqué dans ſa retraite, vivant à une petite cour, ne pouvoit pas fixer l'attention des auteurs de cette trempe. D'ailleurs, comme il étoit venu après les grands hommes qui avoient illuſtré ſon ſiècle & ſon art, il devoit être regardé comme un jeune peintre, diſciple de ceux qui jouiſſoient alors de la plus grande réputation, ne pouvant être connu qu'à l'âge de trente ans, lorſque le Titien en avoit ſoixante-dix-ſept, & que Raphaël n'exiſtoit plus. En un mot, le Corrége étoit le plus jeune de tous les grands peintres qui ſe ſont rendus célèbres dans le plus beau tems des arts en Italie. Mais la diſtance de plus de deux ſiècles & demi, depuis cette époque juſqu'à nos jours, nous les fait regarder comme s'ils avoient tous fleuri enſemble.

La retraite dans laquelle vivoit le Corrége, ainſi que je l'ai dit, & la négligence des biographes ſont ſans doute cauſe que Vaſari a été ſi mal informé des particularités de celle du Corrége & des autres peintres de l'école Lombarde. J'aime mieux attribuer ſon inexactitude à cette cauſe qu'à l'envie qu'on lui attribue. Quoiqu'il ſoit vrai d'ailleurs, que dans les choſes les plus indiffé-

rentes qui concernent le Corrége, telles que la defcription de fes tableaux & des fujets qu'il a choifis, Vafari a été induit en erreur, ou n'a pas voulu dire la vérité qu'il favoit, ainfi qu'on peut s'en convaincre par le récit qu'il fait de ceux que le Corrége a peints pour le duc de Mantoue & de quelques autres. Quand Vafari dit: « que le Corrége avoit plus de mérite dans l'exé-» cution que dans le deffin », je veux bien croire qu'il n'a pas voulu faire entendre par-là qu'il deffinoit mal; mais que, par un effet de l'amour-propre, il a cru que fon deffin étoit meilleur encore, & qu'il ne lui a accordé quelqu'avantage que dans la partie de l'exécution. L'école de Tofcane n'a que difficilement convenu que les autres l'égalaffent dans le deffin; de forte que je préfume que Vafari a feulement voulu dire que le Corrége ne deffinoit pas auffi correctement que Michel-Ange, le phénix de fa patrie. Ce qui eft confirmé par ce que dit le même Vafari, quand il convient: « que les » deffins du Corrége font beaux & exécutés dans la belle & grande manière ». Il eft d'ailleurs étrange que cet écrivain fe reftreigne, pour ainfi dire, à faire l'éloge de la manière dont le Corrége a peint les cheveux, tandis qu'il y a tant d'autres parties admirables dont il pouvoit parler. Il n'eft pas moins fingulier que Vafari & d'autres attribuent l'excellence du Corrége dans fon art, au feul don de la nature, ce qui eft une erreur bien groffière; car quoique le génie feul puiffe beaucoup fans doute, quiconque penfe un peu ne fe laiffera pas perfuader qu'il fuffit, fans étude, pour

former un grand peintre comme l'étoit le Corrége *, lequel, à l'âge de trente ans, s'étoit formé un ſtyle nouveau, le plus beau qui ait jamais été connu. Michel-Ange, dont le génie étoit ſi ſublime, n'a pas dû à la nature ſeule les connoiſſances de ſon art; & ce n'eſt point par elle ſeule qu'il a franchi les limites du ſtyle ſec & ſervile qui avoit regné juſqu'alors en Italie; peut-être même que ſans de grandes études & ſans une méditation profonde des ſtatues antiques il ne ſe ſeroit pas élevé au rang des Donatello & des Ghilberti. Raphaël même nous a laiſſé dans ſes productions des traces de ſes études; & ſans les leçons de Barthelemi de Saint-Marc, & la vue des ouvrages de Michel-Ange & de l'antique, nous ne jouirions pas de ſes admirables peintures. Je crois donc pouvoir en conclure que le Corrége avoit étudié les monumens & les principes des anciens, & des meilleurs maîtres ſes prédéceſſeurs, pour atteindre à ce degré éminent où il a porté ſon art.

Je viens d'expoſer mon ſentiment ſur les cauſes qui nous ont privé d'une hiſtoire fidelle & circonſtanciée de la vie du Corrége, & j'ai haſardé à cet égard quelques conjectures qui m'ont paru les plus probables. J'ai donné en même tems une deſcription de ſes ouvrages auſſi

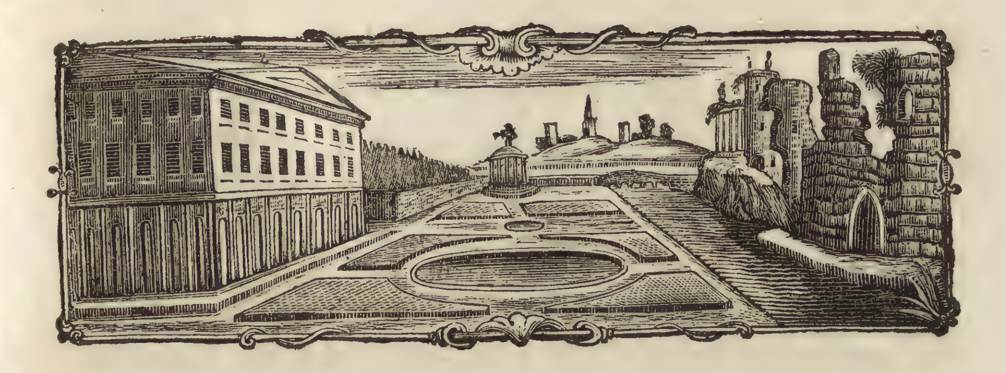
* Natura fieret laudabile carmen an arte
Quæſitum eſt. Ego nec ſtudium ſine divite vena,
Nec rude quid proſit video ingenium: alterius ſic
Altera poſcit opem res, & conjurat amice.

exacte

exacte que la brièveté de cet écrit me l'a permis, & j'y ai examiné le degré de mérite auquel ce grand maître eft parvenu dans chaque partie de fon art. Il ne me refte donc plus rien à ajouter ici, finon que le Corrége eft l'Apelle des peintres modernes, puifqu'il a poffédé, comme celui-ci, toute la grace de fon art, & qu'il nous a enfeigné, par fes belles productions, le degré de perfection auquel le peintre doit chercher d'atteindre & au-delà duquel il ne peut aller; enfin, quand il doit quitter un ouvrage comme fini, fans le tourmenter davantage.



RÉFLEXIONS
DE
M. LE CHEVALIER D'AZARA,
SUR LES PRÉCÉDENS MÉMOIRES.



RÉFLEXIONS
DE
M. LE CHEVALIER D'AZARA,
SUR LES PRÉCÉDENS MÉMOIRES.

M. Mengs, comme nous l'avons déja dit, a composé ces Mémoires pour suppléer à ce qui manquoit à la vie du Corrége, publiée par Vasari *. Comme plu-

* Ce fut sur les sollicitations & sur les instances d'Annibal Caro, de Molza & de Paul Jove, que George Vasari, peintre & architecte, composa *les Vies des Peintres*. On accuse Vasari d'avoir parlé avec trop de partialité des artistes de son pays : cela paroît assez probable ; mais son ouvrage est néanmoins le meilleur que nous ayons de ce genre. Quant à la préférence qu'on prétend que Vasari a donnée à Michel-Ange sur Raphaël, on pourroit encore excuser peut-être le biographe sur ce sujet. Vasari dit, à la vérité, que ce

ſieurs perſonnes pourroient croire, d'après cet écrivain & ſes commentateurs, que M. Mengs n'avance des faits ſuppoſés que pour le rendre ſupect, je crois néceſſaire d'ajouter ici quelques notes, afin que le Lecteur puiſſe juger de quel côté eſt la raiſon.

Il y a, en général, beaucoup de confuſion & de contradiction dans tout ce que Vaſari dit du Corrége. Il le repréſente « comme un eſprit timide, & d'une ſi » grande économie, que ſon avarice l'a rendu le plus » malheureux des hommes ». Les ouvrages du Corrége & les dépenſes qu'il n'épargnoit point pour les faire, nous prouvent combien eſt fauſſe cette accuſation ; & nous démontrent qu'il étoit, au contraire, d'un caractère libéral, & qu'enfin il ne ſe trouvoit point dans la pénurie, puiſque ſes ouvrages étoient plus richement payés qu'on ne veut le donner à entendre.

Quant à ce que dit Vaſari que « le Corrége portoit » un eſprit mélancolique dans ſon art »; je ne penſe

---

fut en voyant les ouvrages de Michel-Ange que Raphaël agrandit ſa manière ; propoſition que Bellori a réfutée comme injurieuſe, mais dont M. Bottari a juſtifié, à ſon tour, Vaſari. D'un autre côté, cet écrivain rend à Raphaël toute la juſtice qu'il mérite. Voici comme il s'exprime, en parlant du célèbre tableau de Sainte Cécile : « Les autres peintures peuvent s'appeller des peintures ; celles » de Raphaël ſont des choſes vivantes. Les chairs y palpitent ; on en » voit l'eſprit & l'ame ; les ſens y ſont en mouvement, & la vie n'a » rien de plus animé ». Cet éloge ſemble détruire tout ſoupçon de jalouſie de la part de Vaſari contre le peintre d'Urbin. *Note du Traducteur.*

pas qu'on puiſſe perſuader à tout homme ſenſé que les inventions de ce peintre ſoient triſtes ; lui dont les compoſitions ſont regardées comme les plus agréables & les plus gaies qu'on connoiſſe, de manière qu'ils lui ont mérité le titre de peintre des Graces. Vaſari en convient lui-même quand il dit : « Il eſt certain que per-» ſonne n'a ſu mieux que lui diſpoſer les couleurs, » ni avec plus d'intelligence pour la beauté. Aucun artiſte » n'a donné plus de relief à ſes ouvrages, ni a été plus » admirable pour la morbideſſe des chairs, & la grace » avec laquelle il finiſſoit ſes productions ». Et en faiſant la deſcription du tableau de Parme, il ajoute : « Près de-là eſt un enfant qui rit d'une manière ſi na-» turelle, qu'il excite à rire tous ceux qui le voient ; » &, quelque triſte qu'on ſoit, on ne peut s'empêcher » d'être égayé en le regardant ». Cependant, ſuivant ce même biographe, ces choſes agréables & ce coloris ſi gai ſont d'un peintre triſte & mélancolique.

Vaſari continue & dit : « Si le Corrége fût ſorti de » la Lombardie, & s'il eût été à Rome il auroit fait » des miracles ; car, puiſqu'il a exécuté de pareilles » choſes ſans avoir vu les chefs-d'œuvre de l'antiquité » & les bons ouvrages des modernes, il auroit, ſans » doute, rendu ſes ouvrages *infiniment* meilleurs, en » étudiant ces grands modèles ; & en paſſant ainſi du » bon au meilleur, il ſeroit certainement parvenu au » plus haut degré de perfection ». Pour ne point parler de la queſtion déja diſcutée par M. Mengs, ſi le Corrége a été à Rome (car, s'il n'y a pas été, il n'eſt pas moins vrai qu'il a connu les ouvrages des anciens &

qu'il en a profité), il feroit curieux de favoir quels miracles il auroit fait, & comment il auroit, fuivant Vafari, rendu fes ouvrages *infiniment* meilleurs. Quant à moi, je regarderai comme un homme très-extraordinaire celui qui pourra m'indiquer les défauts du Corrége, fur-tout s'il parvient à m'en convaincre; & je tiendrai pour le premier peintre du monde celui qui portera fon art à un plus haut degré que ne l'a fait le Corrége. Il n'eft pas moins fingulier qu'un artifte tel que Vafari ait penfé qu'il fût facile de rendre les productions du Corrége *infiniment* meilleures.

Quant à la queftion tant débattue, fi le Corrége a été à Rome, & s'il a profité de la vue des peintures de Melozzo de Forli, qui étoient dans l'ancienne églife des Apôtres; je remarquerai que plufieurs tableaux enlevés de la tribune de cette églife, fe trouvent aujourd'hui dans les appartemens du Vatican qu'a occupés Benoît XIII, & qu'habite maintenant le cardinal Zelada, bibliothécaire, où les curieux pourront en faire la comparaifon avec ceux du Corrége.

Le deffin du Corrége paroît n'avoir pas mérité l'approbation de Vafari, puifque dans une note marginale de fon ouvrage, il dit: « Qu'il fe diftinguoit plus par » fon coloris que par fon deffin »; & immédiatement après il cherche à l'excufer fur ce défaut; « par la » difficulté qu'il y a de poffféder également bien toutes » les parties d'un art auffi grand que la peinture »: ce qui fait que plufieurs peintres ont eu un bon coloris & un mauvais deffin, & ainfi de même en raifon contraire.

Cette critique fe réduit donc à dire, que le Corrége ne

ne deſſinoit pas comme Vaſari ; ſavoir , qu'il choiſiſſoit des formes différentes que lui & que ceux de ſon école. L'un s'étudioit à produire des attitudes guindées , & à indiquer tout avec force & énergie , en faiſant parade de ſes connoiſſances anatomiques ; tandis que l'autre eſt ſuave , doux & gracieux. Cependant le Corrége étoit auſſi grand deſſinateur dans ſa manière que le plus habile Toſcan , & Vaſari lui-même convient que : « ſes » deſſins ſont beaux & exécutés dans la grande & belle » manière ».

Le commentateur de Vaſari va plus loin encore que lui , puiſqu'il oſe aſſurer que , « ſi les Caraches euſſent » peint de nouveau la tribune de l'égliſe de S. Jean à » Parme , qu'ils avoient déjà copiée d'après l'original , » ils auroient égalé & ſurpaſſé même le Corrége dans le » deſſin , quand même ils ſeroient reſtés au-deſſous de » lui dans le coloris ». Les Caraches, qui acquirent un certain talent en étudiant & en imitant le Corrége , étoient trop modeſtes pour deſirer un pareil éloge , & trop habiles dans leur art pour ne pas connoitre tout le mérite de leur maître.

Après avoir fait le tableau de la puſillanimité du Corrége , & de l'obſcurité dans laquelle Vaſari prétend qu'il a vécu , « de ſorte qu'il étoit ſi miſérable qu'il eſt im» poſſible de l'être davantage » , il ajoute que le duc de Mantoue le choiſit pour faire deux tableaux qui fuſſent dignes de Charles-Quint , à qui il vouloit en faire préſent ; & que Jules Romain , qui étoit alors au ſervice de ce duc , mais qui cependant ne fut pas chargé de ce

travail, dit : « qu'il n'avoit jamais vu un coloris auſſi » admirable ».

Jules Romain parloit du moins de ce qu'il connoiſſoit ; mais il n'eſt pas poſſible que Vaſari ait vu ce qu'il critique, ou qu'il en ait même été bien informé, puiſque ſa narration ne ſe rapporte en aucune manière avec la vérité. Il prend la Danaë pour une Vénus, & dit que le payſage de ce tableau eſt le plus beau qu'ait jamais peint un maître de l'école *Lombarde* ; tandis qu'il n'y a aucune apparence de payſage dans cet ouvrage. Il ajoute enſuite : « que ce » qui donnoit le plus de grace à cette Vénus, c'étoit » une eau claire & limpide, qui couloit entre des cail- » loux, & qui lui baignoit les pieds ». Cela convient en partie au tableau de Léda, comme on peut s'en convaincre par la deſcription qu'en donne M. Mengs, & par la gravure de cet ouvrage ; mais il ne ſe trouve rien de pareil dans celui de Danaë que Vaſari prétend être une Vénus, ainſi qu'on le voit par deux copies aſſez fidèles de ce tableau qui ſont à Rome ; l'une dans la maiſon du prince de Santa-Croce, & l'autre chez le marquis Orſini.

Vaſari aſſure que le Corrége a peint la tribune de l'égliſe cathédrale de Parme, ce qui n'a jamais eu lieu ; mais il a peint celle de l'égliſe de S. Jean. C'eſt avec la même erreur que Vaſari place dans cette même cathédrale deux tableaux à l'huile du Corrége, qui ont toujours été dans l'égliſe de S. Jean ; erreur qui a déjà été relevée par M. Bottari. Vaſari parle juſqu'à deux fois : « De l'art admirable avec lequel le Corrége peignoit les

» cheveux ». Il eſt vrai qu'il poſſédoit ce talent ; mais il paroît ridicule de s'arrêter avec tant d'affectation ſur cette petite particularité, tandis que le Corrége a des parties admirables qui méritent infiniment plus d'être louées que celle-là.

Après avoir écrit avec tant de confuſion & de déſordre la vie du Corrége, & après l'avoir accuſé d'être un peintre mélancolique, timide, & un deſſinateur médiocre, qui ignoroit ſon propre mérite, Vaſari finit par lui donner mille éloges, en diſant que pluſieurs de ſes productions ſont regardées comme divines par les maîtres mêmes de l'art.

Suivant Vaſari, on n'a pas pu trouver de portrait du Corrége ; mais M. Bottari, ſon commentateur, prétend le donner copié d'après une gravure de Belluzzi, ſans dire où celui-ci l'avoit pris. En voyant ce portrait, qui repréſente un vieillard chauve & décrépit, on s'apperçoit bien que ce ne peut pas être celui du Corrége, qui mourut à l'âge de quarante ans.

Il y a quelques années qu'on découvrit un petit tableau ſur panneau de huit pouces de hauteur, repréſentant le portrait d'un homme d'une belle phyſionomie, avec une chevelure blonde, & portant cette inſcription : « Doſſo Doſſi a peint ce portrait d'Antoine de Cor- » rége ». M. Mengs en fit faire un deſſin ; mais j'ignore ce qu'il eſt devenu. Etant à Turin, il y a ſept ans, on me fit voir, dans la *villa* de la reine, une ſuite de portraits, parmi leſquels il y en avoit un d'un homme d'un âge moyen, avec les cheveux blonds & la barbe

de la même couleur, portant ces mots : « Antoine Al-
» legri de Corrége ».

Vafari a été accufé de partialité & de jaloufie, à caufe de la négligence, de l'infidélité & de l'inexactitude qui règnent dans fon Hiftoire des vies des Peintres qui n'étoient pas de l'école Tofcane ; tandis qu'il loue outre mefure plufieurs qui ne méritent feulement pas la peine d'être nommés. Je ne penfe pas que Vafari en ait ainfi impofé par malignité ; car il paroît par tous fes écrits qu'il avoit le cœur bon, & qu'il étoit homme de bien : ce qui me porte à croire que ce biographe a loué de bonne-foi ce qu'il jugeoit digne d'éloge, fuivant fa manière de voir. Il ne pouvoit par conféquent pas louer ce qu'il ne connoiffoit pas ; & s'il avoit pu apprécier la grace du Corrége & le vrai mérite de Raphaël, il les auroit, fans doute, admiré dans les parties où ces grands maîtres excelloient, & non pas d'une manière vague, en faifant remarquer, par exemple, comme un talent fupérieur, la manière dont le Corrége a peint les cheveux.

On voit donc que Vafari étoit véritablement perfuadé qu'on ne peut, pour ainfi dire, rien faire de bon dans les beaux-arts, fi l'on ne fuit point les principes de l'école de Michel-Ange & la manière de ce maître. Il a raffemblé tous les contes qui fe débitoient parmi les peintres, & n'avoit au refte aucune autre lumière fur l'art, qu'il traitoit en artifan ; mais voulant faire un ouvrage volumineux, il a tout compilé, fuivant fa méthode, dans un ftyle plat & commun, tel que celui dont il fe fervoit avec fes maçons & fes menuifiers.

M. Bottari, ſon défenſeur & ſon panégyriſte, l'excuſe d'une manière différente. Il prétend que Vaſari n'auroit pas voulu mentir en parlant de choſes ſur leſquelles il pouvoit être ſi facilement réfuté; mais c'eſt-là une bien pauvre raiſon : car ſi Vaſari avoit eu cette penſée, il n'auroit pas avancé des fauſſetés ſur ce qu'il avoit vu mille fois de ſes propres yeux, ainſi qu'il l'a fait en parlant des peintures de Raphaël au Vatican.



DISCOURS

SUR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

DE MADRID.

DISCOURS



DISCOURS

SUR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS DE MADRID.

Par académie, on entend une aſſemblée d'hommes verſés dans les ſciences ou dans les arts, dont le but eſt de découvrir la vérité & de trouver des règles fixes qui ſervent à leurs progrès, & qui conduiſent à leur perfection. Une académie eſt donc bien différente d'une école, où d'habiles maîtres ne font qu'enſeigner les élémens déja connus des ſciences & des arts.

Les beaux-arts, comme arts libéraux, ont leurs règles exactes fondées ſur la raiſon & ſur l'expérience, par leſquelles ils parviennent à leur but, qui eſt une imitation parfaite de la nature. Une académie de ces arts ne doit donc pas ſeulement s'arrêter à leur exécution,

mais il faut qu'elle s'occupe principalement de la théorie & des règles ; car quoique ces arts soient exécutés par des opérations de la main, ils ne mériteroient cependant pas le nom d'arts libéraux s'ils n'étoient pas dirigés par une bonne théorie.

Ceux-là se trompent grandement, qui avancent que la pratique seule vaut plus que toutes les règles, & que sans ces règles il y a eu de grands artistes. C'est une erreur qui ne mérite pas d'être réfutée ; & l'on n'agit certainement qu'en aveugle, lorsqu'on abandonne la raison & les règles : car comment est-il possible de parvenir à un point déterminé sans un guide sûr qui nous conduise ? La peinture & la sculpture sont des arts qui ressemblent à la poésie ; & comme dans celle-ci, la sensibilité, l'imagination & le génie privés de la raison & des règles, ne peuvent produire que des folies & des monstruosités, il en est de même des autres arts. Or donc, comme le poëte ne peut rien produire de parfait, s'il ne connoît pas bien le sujet qu'il veut traiter & la langue dans laquelle il veut écrire ; le peintre & le sculpteur ne pourront non plus rien produire qui soit digne de leur art, s'ils ne connoissent pas les formes des objets qu'ils veulent exprimer, & la diversité d'aspects sous lesquels ils se présentent à notre vue ; enfin, s'ils ignorent la théorie de leur art.

Qu'on ne pense cependant pas que je prétende que l'étude de la théorie doive exclure l'exercice de la main ; tout au contraire, j'en recommande fortement la pratique ; mais elles doivent toujours marcher ensemble. C'est dans ce sens qu'il faut entendre l'axiome de Michel-Ange

qui avoit coutume de dire : « Que tout l'art consiste » dans l'obéissance de la main à l'esprit ». Ce grand homme savoit bien que l'esprit doit contenir tous les objets & toutes les idées que la main veut exécuter ; il est donc nécessaire d'opérer sans cesse, mais jamais sans bien savoir le pourquoi & le comment.

Les professeurs habiles d'une académie doivent s'occuper entr'eux à trouver des règles sures, par lesquelles les élèves puissent abréger le chemin qui conduit à des arts aussi difficiles. Il faut que ces règles soient prescrites comme des loix aux élèves, en leur en expliquant les raisons par des démonstrations claires, qui, non-seulement les convainquent, mais qui les persuadent ; car sans la persuasion on ne peut parvenir à rien de parfait.

Toutes les académies des arts ont commencé par être des écoles, & ont ensuite été changées en ce qu'on appelle académie, c'est-à-dire, en une société de professeurs, qui, par leurs enseignemens, ont contribué aux progrès des arts, & ont mérité la protection du prince. C'est ainsi que se sont formées les académies de Rome, de Bologne, de Florence, de Paris, &c. L'utilité de ces établissemens consiste dans l'avancement des arts & dans l'influence qu'ils ont sur toute la nation, en y répandant le bon goût : & telle est l'utilité du dessin, qui dirige tous les arts qui ont les figures & les formes pour objet. Mais cette utilité ne peut pas être le fruit d'une académie où l'on n'enseigneroit pas publiquement les règles & la théorie du dessin ; car sans la théorie, le dessin n'est qu'un acte mécanique & ma-

tériel qui produit simplement la figure tracée, sans en donner l'idée générale, & sans enseigner à juger des formes. Toute académie qui ne suit pas les maximes dont nous venons de parler, aura donc des dessinateurs matériels & des artisans; mais elle ne produira jamais des artistes éclairés, ni des maîtres parfaits. Elle agira par conséquent contre le but de son institution, & ne servira qu'à produire de mauvais ouvriers.

En fixant maintenant nos regards sur l'académie de Saint-Ferdinand, tâchons de découvrir ce qu'elle offre d'utile pour la nation, & ce qui nous reste à y desirer encore. Cette académie, comme toutes les autres, commence ses enseignemens par le dessin & par le modèle; & son généreux fondateur l'a si bien dotée, qu'on peut la regarder comme la plus riche en fonds de toutes les académies de l'Europe. On croit, en général, que les fruits qu'elle produit répondent parfaitement au but de son institution; mais comme une chose, quelque bonne qu'elle puisse être, est toujours susceptible d'amélioration, il me semble qu'on pourroit en rectifier encore quelques défauts.

Cette académie est régie par des chefs qui ne devroient en être que les protecteurs, c'est-à-dire, par des personnes qui, par leur naissance, leurs charges & leurs occupations, n'ont pas eu le tems de s'instruire à fonds ni de l'art, ni des artistes. Ce sont néanmoins ces juges qui reçoivent ou rejetent les sujets qui aspirent à l'honneur d'être reçus membres de l'académie: ainsi l'on voit que les graces dépendent de ceux qui ne sont pas en état de juger du mérite. Il est vrai que ces di-

recteurs, avant de rien prononcer, prennent l'avis des artiſtes ſur tout ce qui concerne l'art; mais puiſqu'il faut qu'ils ſe règlent ſur ces avis dans leurs déciſions, leur miſſion devient inutile, n'étant pas néceſſaire que ceux qui pourroient décider par eux-mêmes donnent des avis, & que ceux qui décident prennent des conſeils. Dans toutes les autres académies du monde ce ſont les artiſtes qui votent & qui décident en dernier reſſort ſur ce qui les concerne, ainſi que ſur le mérite des individus & de leurs ouvrages; tandis que les princes & les grands ne ſe réſervent que la gloire de protéger & d'honorer les arts & les artiſtes. Mais cette protection doit être réelle & efficace, & non d'oſtentation ſeulement, en diſtinguant les artiſtes ſuivant leur mérite, & en ne les confondant pas avec les artiſans; mais en les employant à des travaux honorables & dignes d'eux. Car, ſi les grands & les gens riches ne ſongent pas à faire exécuter de beaux ouvrages & à répandre par ce moyen le bon goût ſur la nation, il périra bientôt faute d'aliment. Si le prince ſeul emploie les artiſtes, il ne pourra en occuper qu'un certain nombre fort limité, & le goût des arts reſtera alors concentré dans ſa perſonne, tandis que la nation demeurera dans la barbarie, ainſi que cela a eu lieu depuis Philippe II juſqu'au roi actuellement régnant; car quoique tous ces princes aimaſſent & protégeaſſent les arts, particulièrement la peinture, on a vu que le bon goût ne s'eſt jamais étendu ſur la nation en général.

En ſuppoſant tout ce que nous venons de dire, il faut conſidérer l'académie de Madrid, ou comme une

académie proprement dite, ou comme une école, ou comme l'une & l'autre à-la-fois. Mais quel que soit le nom qu'on veuille lui donner, il est toujours nécessaire que les membres qui la composent soient les plus habiles maîtres de l'art; puisque comme académiciens ils doivent être en état de donner des définitions de l'art dont ils enseignent les principes; il faut donc, comme on voit, qu'ils possèdent bien l'art, pour en parler d'une manière convenable. Les discours académiques servent à expliquer les difficultés de l'art à la jeunesse qui veut s'en instruire, & à mettre les amateurs en état de juger sainement de ses productions. Cela est plus nécessaire en Espagne que par-tout ailleurs, parce que le gros de la nation n'y a pas une juste idée des arts, ni de leur noblesse, & moins encore des différentes qualités qui doivent concourir ensemble pour former un grand artiste. Ces mêmes discours, ainsi que les conférences académiques seront utiles aux maîtres mêmes, qui tous ne connoissent pas par théorie les principes de leur art, & qui, par-là, seront stimulés à les étudier. Enfin, à force d'examiner ainsi la matière, on parviendra à détruire insensiblement les faux principes qui peuvent s'être glissés dans l'instruction. Les élèves auront aussi l'avantage d'apprendre les grandes difficultés qu'offre l'art, & les études qu'il exige: & c'est alors seulement que les ames ardentes emploieront toute leur activité pour les surmonter, & que celles qui se sentent moins de talent & d'énergie abandonneront cette carriere, ou s'appliqueront à des parties proportionnées à leurs facultés. De cette manière chaque espece de talent restera dans sa sphère, sans être

contraint de se restreindre à l'uniformité des enseignemens; &, ce qui est bien plus important encore, on parviendra à s'instruire de l'art même, & non du style particulier de tel ou tel maître.

La plus grande utilité qui résultera, je pense, de ces études, c'est que les grands & les riches se pénétreront des principes de l'art, & en concevront l'estime qu'il mérite, ainsi que plusieurs y sont déjà naturellement disposés; de sorte qu'il ne leur manque que d'avoir des notions exactes de son importance & de sa dignité, pour en être pleinement convaincus. L'histoire nous apprend combien cette estime est nécessaire, puisque par-tout où elle a manqué, les arts & les sciences ont langui dans la médiocrité. Les Egyptiens qui ont inventé, pour ainsi dire, tous les arts, n'en ont cependant perfectionné aucun; & cela parce que les artistes n'y étoient regardés que comme des artisans & ne jouissoient d'aucune distinction honorable. Les Phéniciens y firent quelques progrès de plus, parce qu'ils formèrent de l'art un objet utile de commerce. Dans la Grèce, & particulièrement dans la savante Athènes, où tous les états se rapprochoient davantage, & où les arts jouissoient de la plus haute estime, & menoient aux premières places parmi les citoyens; à Athènes, dis-je, la peinture, la sculpture & l'architecture fleurirent avec dignité, & furent portées au plus haut degré de perfection. Les Romains n'ont jamais égalé les Grecs dans ces arts, parce que parmi eux c'étoit le service militaire qui conduisoit aux honneurs, & qu'ils ont employé pour leurs ouvrages les artistes Grecs réduits à l'escla-

vage : ce qui avilit bientôt & les arts & ceux qui les professoient.

Je conclus donc de ce que je viens de dire, que pour que les arts fleurissent dans un pays, il est non-seulement nécessaire que leurs productions y soient estimées, mais encore que les artistes y soient honorés selon leur mérite; puisque sans ces récompenses aucune ame généreuse ne voudra sacrifier son travail, ni passer sa vie à apprendre une profession qui, au lieu de contribuer à la gloire, ne fera que l'avilir; & il n'y aura plus alors d'artistes que ceux dont l'esprit étroit ne pense qu'au lucre, & qui par conséquent sont incapables de ces conceptions sublimes qui ennoblissenr les arts, dont les productions nous offrent toujours une idée de l'ame de ceux qui les ont faits.

Il résulteroit de grands avantages pour la nation chez qui les hommes puissans & les riches aimeroient les arts, comme nous voyons que cela est arrivé dans les beaux siècles où ils ont fleuri; & si par bonheur quelques-uns d'entr'eux les cultivoient assez eux-mêmes pour les bien connoître, ainsi qu'il y en a des exemples, & entr'autres celui de l'empéreur Adrien, alors les arts seroient certainement portés à leur plus haut degré de perfection; parce que cela les engageroit sans doute à les protéger, & à procurer à ceux qui les professent les occasions de faire connoître leur mérite; car il n'est pas moins utile aux artistes d'exercer honorablement leur talent, que de s'instruire : l'un étant absolument inutile sans l'autre.

Je vais maintenant faire quelques réflexions sur l'académie

cadémie de Madrid, en la considérant comme une école. Jusqu'à ces derniers tems cette académie avoit manqué de bons modèles de l'art; mais on a suppléé à ce défaut, & l'académie posséde aujourd'hui la meilleure & la plus complette collection de plâtres des statues antiques qui soit en Europe. Ainsi les élèves ont tous les moyens nécessaires pour apprendre les proportions du corps humain, ainsi que l'art d'exprimer sans dureté l'anatomie, & celui de faire un choix des plus belles formes & du vrai caractère de la beauté.

Il leur manque néanmoins, selon moi, le tems nécessaire pour se former un système raisonné d'enseignement, & pour s'instruire de quelques parties de l'art qu'on n'y enseigne point, ou qu'on enseigne fort mal, & sur lesquelles je vais dire librement ma pensée.

Quoiqu'il y ait à Madrid plusieurs artistes de mérite, on ne peut cependant nier qu'il y a toujours eu & qu'il y a encore ailleurs des écoles plus célèbres. Il ne faut donc pas se borner à mettre pour modèles, sous les yeux des élèves, les ouvrages des membres de cette académie seulement, mais choisir encore, pour cet effet, les meilleures productions des autres écoles, & de tous les plus grands maîtres en général. De cette manière les élèves se pénétreront, dès l'age le plus tendre, du bon style. Il en résultera encore un autre avantage fort grand, savoir, que les professeurs pourront s'expliquer avec liberté, n'étant plus retenus par l'amour-propre, ni par les égards, qui nous obligent souvent à pallier nos sentimens.

Il seroit fort utile que les maîtres prêchassent eux-

mêmes d'exemple, en dessinant & en modelant avec les élèves dans les salles de l'académie, afin de les encourager par-là, ainsi que les maîtres mêmes des classes inférieures; cette étude étant plus utile à ceux qui ont déja acquis un certain degré de talent qu'à ceux qui ne font que commencer. Mais il seroit sur-tout nécessaire qu'on examinât avec la plus grande attention ce qu'on ordonne aux élèves de faire, parce qu'il ne doit pas dépendre du caprice des maîtres d'introduire de mauvais exemples; car il est bien plus difficile de se défaire d'un vice contracté dans la jeunesse, que de se pénétrer de mille bons principes.

Le tems que l'on destine à l'académie aux études n'est ni assez long, ni assez favorable, parce que les heures de la soirée ne suffisent pas pour un art aussi difficile, & qu'alors l'esprit des élèves, distrait par les occupations de la journée, n'a plus l'activité nécessaire pour apprendre & s'imprimer dans la mémoire les choses qu'on leur enseigne. Il seroit donc utile, qu'en considérant l'académie comme une espèce d'école, de pratiquer ce qui se fait aux écoles des autres arts; c'est-à-dire, d'employer les meilleures heures de la journée à l'étude, sous des maîtres d'un grade inférieur, qui rendroient compte aux supérieurs de leur manière d'enseigner, ainsi que des progrès des élèves; exercice qui seroit utile à ces maîtres mêmes. Ensuite les supérieurs examineroient par eux-mêmes les talens des élèves, pour les changer de classe suivant leur mérite.

L'exercice du soir ne devroit être consacré qu'à ceux qui, étant déja fondés dans la théorie de l'art, ont

besoin d'en consolider la pratique par un usage fré-
quent ; parce qu'autrement la vitesse avec laquelle ils doivent opérer le soir, accoutume les jeunes élèves à une incorrection qui dégénère en une vicieuse négligence, vu qu'ils n'ont pas alors le loisir d'observer les règles & les causes de l'art ; & ceux qui commencent par copier les principes, n'ont pas assez de tems pour voir le fruit de leur travail, ce qui fait qu'un grand nombre perdent courage, & abandonnent les études qu'ils avoient commencées. En un mot, si l'académie doit être régardée comme une école, il est nécessaire d'y employer tous les moyens qu'un maître sage & vigilant peut mettre en pratique avec ses disciples ; sans quoi il ne pourra jamais rien résulter d'utile d'une pareille institution.

Si l'on n'établit pas sur un pied fixe les loix & les principes des leçons, de manière que les élèves soient constamment instruits, comme s'ils n'étudioient, que sous un seul & même maître, il est à craindre qu'ils ne confondent bientôt les différentes règles, souvent contradictoires, qu'on leur enseignera. Il seroit donc convenable que les professeurs, en se réunissant pour examiner ensemble les leçons à donner, se concertassent sur la méthode à suivre, sauf à la corriger lorsque la raison & l'expérience en feroient connoître quelque vice.

Les parties dont on doit s'occuper avec le plus de soin, sont la perspective linéaire & aërienne, en choisissant la méthode la plus courte & la plus facile. Après quoi vient l'anatomie, non comme l'enseignent le chirurgien & le médecin, mais de la manière qu'il con-

vient aux arts qui ont pour objet l'imitation des formes extérieures des chofes; & comme il n'y a point dans la nature d'objet plus intéreffant pour l'homme que le corps humain, il eft fort néceffaire de le connoître bien exactement, tant dans fa charpente en général, que dans fes différentes parties en particulier; connoiffance qui nous vient de l'anatomie. Or, comme la perfpective nous enfeigne la manière d'imiter l'apparence des formes, ce qu'on ne peut exécuter fans pofféder l'anatomie, cette fcience eft donc également indifpenfable au peintre & au fculpteur.

On ne doit pas regarder comme moins précieufe l'étude de la fymmétrie ou des proportions du corps humain, fans laquelle il n'eft pas poffible de faire dans la nature un choix des parties les plus parfaites. C'eft par cette connoiffance que les anciens Grecs fe font élevés fi prodigieufement au-deffus des artiftes modernes; & c'eft de ces proportions que dérivent la grace, la beauté & la vie dans les ouvrages de l'art.

La partie des jours & des ombres, c'eft-à-dire, le clair-obfcur, doit s'enfeigner avec la même exactitude, puifque fans fon fecours la peinture ne peut pas avoir de relief; il faut donc le confidérer comme une partie dont l'étude eft indifpenfable, d'autant plus que les peintres ne font pas toujours à même de voir les chofes dans la nature; mais quand ils jouiroient même de cet avantage, il ne feroit pas moins difficile d'en diftinguer les caufes, & de s'en tenir toujours à la vérité, fans fe laiffer féduire par certaines règles pratiques enfeignées par des maîtres ignorans, & adoptées fans réflexion. En un mot, le

clair-obſcur eſt une partie de la peinture doublement utile, parce qu'elle plaît également aux connoiſſeurs & à ceux qui ne le ſont pas.

Je ne ſais pas ſi l'on a jamais donné des leçons ſur le coloris, quoique ce ſoit une des plus eſſentielles parties de la peinture, & qu'elle ait ſes principes fondés ſur l'art & ſur la raiſon. Cependant il eſt impoſſible que ſans cette étude le jeune peintre puiſſe acquérir jamais un bon coloris, ou qu'il entende la partie de l'harmonie.

Il eſt de même néceſſaire d'enſeigner l'invention & la compoſition, ſans oublier la partie de la draperie : parties qui ont toutes auſſi leurs règles fixes ; règles indiſpenſables pour apprendre & pour bien ſaiſir ce que nous offre la nature. Je ne prétends néanmoins pas qu'il ſoit poſſible de s'inſtruire de l'art par ces règles ſeules ſans le concours du talent ; mais, d'un autre côté, j'oſe aſſurer que ſans elles on ne peut jamais parvenir au moindre degrè de perfection dans l'art. Et quoique ces règles ne ſoient pas toutes ſuſceptibles de démonſtration, celles cependant qui concernent l'imitation l'admettent abſolument, & celles du choix ſont fondées ſur des principes, pour ainſi dire, évidents.

On me dira peut-être que toutes les études que je propoſe ici pour l'académie peuvent être enſeignées par un maître particulier à ſes diſciples. Je ſuis cependant d'un ſentiment contraire, parce qu'il me paroît impoſſible qu'un ſeul individu puiſſe poſſéder également bien tant de choſes ; & que quand même il en ſeroit inſtruit, il n'auroit ni le tems, ni le courage de les enſeigner. D'ailleurs, il ſe pourroit que parmi ceux qui étudient ſous un maître

particulier, il y en eut un d'un grand talent, qui, faute d'une bonne instruction, ou par d'autres motifs, ne trouvât pas l'occasion de se faire connoître; tandis que dans les écoles publiques il aura le moyen de développer son génie & de se distinguer par son émulation, & par conséquent de devenir, de pauvre & d'inconnu qu'il étoit, un maître célèbre qui fera également honneur à l'art & à sa patrie.

Quoique l'architecture soit un art qui demande, de même que la peinture & la sculpture, les soins de l'académie, je n'en ai pas parlé ici pour ne pas sortir des bornes de ma profession. Je crois néanmoins pouvoir assurer, sans entrer dans aucun détail, que, comme l'académie doit être une école des beaux-arts, il faut y enseigner aussi l'architecture: car une école où l'on ne donne point de leçons sur la science à laquelle elle est destinée, est une chose qui ne peut exister.

Malgré que l'architecture n'ait pas, comme la peinture & la sculpture, ses sœurs, un prototype dans la nature pour lui servir de guide, elle a cependant certaines règles de convenance qui servent à former son goût, qui peut être bon ou mauvais, de même que celui des autres arts. Ce que l'élève doit se proposer sur-tout, c'est d'avoir le goût le plus pur qu'il soit possible; c'est-à-dire, celui que le tems & la raison ont reconnu pour être le meilleur; savoir, le style des premiers Grecs. Celui qui a étudié, & qui a imprimé dans sa mémoire toutes les dimensions & toutes les proportions de Vignoles & d'autres auteurs semblables, n'a point acquis pour cela le moindre goût de l'architecture, soit bon ou mauvais; de même qu'on n'est pas poëte

pour ſavoir les règles & le mécaniſme de la verſification. Les Vignoles ſont, en comparaiſon de Vitruve, ce qu'un mauvais rimailleur eſt auprès d'Horace. Les modèles ne peuvent être utiles qu'autant qu'ils ſont parfaits; & voilà un des principaux articles auxquels les directeurs de l'académie doivent veiller.

On doit ſur-tout faire une grande diſtinction entre l'architecture & l'art de bâtir, choſes qu'on confond aſſez ordinairement dans les titres des livres. L'invention & le goût ſont les parties qui conſtituent un architecte; tandis que la phyſique & les mathématiques ſont faites pour lui obéir. Le premier eſt comme la tête de l'homme, le ſecond ne lui tient lieu que de mains. L'invention exige de grands talens & de bonnes études; & l'art de bâtir eſt purement mécanique & matériel. C'eſt ſans doute de ceux qui, par ce dernier moyen, prétendent paſſer pour architectes, en s'enrichiſſant, que ſe moque Martial, quand il conſeille à ſon père de faire un architecte de ſon fils hébêté.

> Si duri puer ingenii videtur,
> Præconem facias, vel Architectum.



LEÇONS-

LEÇONS-PRATIQUES
DE PEINTURE.



LEÇONS-PRATIQUES DE PEINTURE.

Règles générales pour le Maître & pour l'Elève.

COMME la peinture eſt un art libéral, elle doit être ſoumiſe à une méthode, & par conſéquent avoir des principes fixes & invariables. Je crois donc qu'il eſt néceſſaire de rappeller ici les réflexions que doit faire un jeune homme qui veut ſe conſacrer à cet art, & la route qu'il peut ſuivre pour y faire des progrès conſtants. Je parlerai, en même tems, de la méthode que le maître adoptera s'il veut que ſes leçons ſoient utiles à ſon élève. Je ne chercherai point à paroître éloquent, mais ſeulement à expliquer mes idées de la ma-

nière la plus ſimple & la plus claire qu'il me ſera poſſible, afin de me rendre intelligible pour toutes les claſſes de Lecteurs.

Les premières qualités que doit poſſéder un jeune homme, que ſes ſupérieurs deſtinent à la peinture (je dis ſes ſupérieurs, parce qu'il faut qu'on commence par s'appliquer à cet art avant d'avoir une volonté à ſoi), ſont la pénétration, l'attention, la patience, & ſur-tout un bon eſprit qui ne ſe laiſſe point ſéduire par cette vivacité & par ce feu qui, loin d'être du génie, comme on le croit communément, ne ſert, au contraire, qu'à empêcher les enfans de réfléchir à ce qu'on leur enſeigne, & par conſéquent de faire des progrès dans leurs études. Qu'on ne ſe trompe donc point, en prenant pour une diſpoſition propre à la peinture, cette inclination que les enfans montrent, en général, pour le deſſin. La fortune dont le talent de quelques peintres eſt récompenſé, engage ſouvent les parens à faire apprendre l'art à leurs enfans, qui, après avoir perdu un tems précieux, quittent leurs études avec la même légèreté qu'ils les avoient commencées.

Pour éviter cet inconvénient il eſt néceſſaire qu'un maître habile, d'ailleurs homme de bien, avant d'admettre un élève dans ſon atelier, l'examine avec le plus grand ſoin, ainſi que ſes parens même. Il ne doit chercher dans l'enfant que pénétration, patience, amour du travail, & ſur-tout une grande juſteſſe de l'œil. Il faut auſſi que le père ſoit déſintéreſſé, porté à donner à ſon fils tous les ſecours néceſſaires, & qu'il ne ſoit pas du nombre de ceux qui prétendent s'arroger le titre

de protecteur, pour avoir payé pendant quelque tems le salaire d'un maître.

Si donc l'enfant a toutes les qualités dont nous venons de parler; il faut que, de son côté, le maître renonce à l'amour-propre, & qu'il ne cache rien à son élève de tout ce qu'il peut savoir lui-même, sans jamais craindre de lui donner de trop bons principes; & si, par malheur, il se sentoit enclin à cette petitesse d'esprit, je lui conseillerois de ne pas se charger d'élèves; car il est indigne d'un homme de bien de faire des malheureux; & rien n'est plus déplorable que d'avoir passé sa jeunesse à devenir un mauvais peintre. Or, il est facile d'éviter cette disgrace, puisque personne n'est forcé de se charger de l'instruction d'un élève.

Il est vrai que le monde est rempli d'ingrats, & qu'un peintre habile qui donne une bonne éducation à son élève, court souvent risque de nourrir un serpent dans son sein; mais les vices d'autrui ne doivent pas servir à excuser les nôtres; & l'on ne pourra jamais disculper un maître qui aura mis un élève dans le cas de se répentir toute sa vie d'avoir suivi ses conseils. On peut néanmoins pardonner, en quelque sorte, à ceux qui ne donnent pas tous les soins requis aux élèves qu'ils sont obligés de recevoir par protection ou autrement; puisqu'une éducation leur prend, sans contredit, plus de tems que le plus grand tableau possible. Il me semble donc que c'est une grande injustice de la part des hommes qui se mêlent de protéger, que de prétendre qu'un artiste perde son tems à enseigner son talent à des personnes dont il ne retire

aucune utilité. Cependant cet uſage eſt aſſez général, ſur-tout en Italie, où il nuit infiniment à l'art, & ne préjudicie pas moins à la jeuneſſe, quoique les grands talens ne ſoient pas encore rares dans ce pays. Mais quittons cette matière, qui m'a écarté de mon ſujet, & paſſons aux règles de l'art que je me ſuis propoſé d'expliquer; ce que je ferai en forme de dialogue, par demandes & par réponſes.

DEMANDE. Comment peut-on connoître ſi un enfant a les diſpoſitions néceſſaires pour être peintre?

Réponse. S'il a plus de jugement que de vivacité d'eſprit, on peut en augurer favorablement.

D. Quel eſt l'âge auquel on peut commencer à s'inſtruire de l'art?

R. L'âge le plus tendre eſt le plus propre pour cela; puiſqu'à quatre ans l'enfant eſt déja en état d'apprendre quelque choſe; & c'eſt alors qu'il lui ſera le plus facile d'acquérir la juſteſſe de l'œil, parce que ſes organes n'auront encore contracté aucune habitude particulière.

D. Mais ſi l'élève commence plus tard ſes études, pourra-t-il eſpérer encore de parvenir à être un bon peintre?

R. Sans le moindre doute; mais il lui en coutera plus de peine, à cauſe qu'il aura, ſans doute, employé juſqu'alors ſon tems à quelque autre choſe, dont ſa mé-

moire ſera chargée, ce qui l'empêchera d'apprendre la peinture avec la même facilité.

D. Il y a cependant eu de grands peintres qui ne ſe ſont adonnés que fort tard à l'étude de l'art ?

R. Cela eſt vrai. Mais le plus grand nombre ont cependant commencé à s'appliquer fort jeunes à la peinture. Raphaël étoit fils de peintre; & ſon père lui a enſeigné ſon art du moment qu'il a commencé à faire uſage de ſa raiſon. Le Titien fut mis au deſſin dès l'âge le plus tendre. A dix ans Michel-Ange manioit déjà le ciſeau. Le Corrége, qui n'a vécu que quarante ans, & qui a laiſſé tant de chefs-d'œuvre, qu'il n'a pas pu faire à la hâte, a néceſſairement dû commencer à travailler de bonne heure. Il eſt certain cependant que quelques bons peintres ſe ſont appliqués plus tard à l'art; mais s'ils ont eu le bonheur de parvenir à la perfection, c'eſt qu'ils étoient doués d'un génie extraordinaire; & l'on peut croire qu'ils auroient été plus loin encore, s'ils avoient commencé plus jeunes leur carrière.

D. Quelle eſt la première choſe qu'un maître doit enſeigner à ſon élève ?

R. Comme il n'eſt pas facile de connoître tout de ſuite le caractère & le génie des enfans, il eſt bon de les faire commencer par tracer des figures géométriques, mais ſans règle & ſans compas; afin qu'ils acquièrent la juſteſſe de l'œil, qui eſt la baſe fondamentale du deſſin; puiſqu'il n'y a point d'objets dont les contours

& les formes ne ſoient pas compoſés de figures & de lignes géométriques ſimples ou mixtes. De ſorte que lorſque l'élève ſera parvenu à former ces figures à la ſimple vue, il ſaura deſſiner correctement tout ce qu'on lui préſentera, & ſon eſprit concevra avec facilité toutes les proportions poſſibles.

D. Ne vaudroit-il pas mieux de lui faire deſſiner la figure humaine, laquelle étant un compoſé de figures géométriques, lui apprendra tout de ſuite, ce qui ſuivant l'autre méthode, lui demandera le double du tems?

R. Non. Ce conſeil ſeroit dangereux à ſuivre, parce que la beauté des contours de la figure humaine dépend de la manière de tracer toutes les lignes imperceptibles & toutes les formes interrompues qui compoſent enſemble des figures géométriques, mêlées & variées de telle manière qu'il eſt impoſſible à l'élève de s'en former une idée diſtincte. Il ſeroit d'ailleurs difficile au maître de juger de cette manière de la juſteſſe de l'œil de ſon diſciple, tandis qu'il eſt aiſé de connoître les défauts de ſa vue & de ſa main, en lui voyant tracer, par exemple, un ſimple triangle.

D. En quoi conſiſte le défaut de la vue?

R. En ce qu'on voit les choſes autrement qu'elles ne ſont, c'eſt-à-dire, plus longues que larges, ou bien plus larges que longues. Il y a des perſonnes à qui les objets paroiſſent, à une certaine diſtance, plus grands qu'ils ne le ſont en effet; & d'autres à qui ces mêmes objets ſemblent, au contraire, être plus petits: ce qui

me

me porte à croire qu'il eſt néceſſaire que les enfans commencent par deſſiner des figures géométriques ; parce que c'eſt par les choſes les plus ſimples qu'on découvre le plus facilement les erreurs de la vue ; de ſorte que par le moyen du triangle, par exemple, le maître pourra reconnoître en un inſtant, par le ſecours de la règle & du compas, l'inexactitude de la vue de ſon élève.

D. Ces principes ſeroient bons, ſans doute, s'ils n'étoient pas contrariés par la pratique ; mais ni Raphaël, ni les Caraches, ni le Dominicain, ni aucun grand peintre enfin, n'ont ſuivi cette route pour faire les beaux ouvrages qu'ils nous ont laiſſés.

R. Cela eſt vrai juſqu'à un certain point; mais cette obſervation a cependant beſoin d'être expliquée. Léonard de Vinci, qui a donné pluſieurs règles touchant les proportions du corps humain, aſſure que la géométrie eſt néceſſaire aux peintres. Les maîtres de Raphaël lui apprirent à deſſiner avec une correction ſingulière ; ce qui lui donna dabord un goût fort ſec & fort ſervile, qu'il ne quitta que lorſqu'il vit les chefs-d'œuvre des anciens & les ouvrages de Michel-Ange, qu'il imita facilement, parce qu'il poſſédoit déja la plus grande juſteſſe de l'œil poſſible. Comme il y a plus de deux ſiècles & demi qu'on n'a vu paroître un génie auſſi correct, ni auſſi pur, ce ſeroit une témerité que de ſe flatter qu'un élève qu'on voudroit former, pût parvenir à ce rare degré de talent : il eſt donc indiſpenſable de bien examiner de quels dons le ciel l'a doué. Les Caraches adoptèrent les règles

de proportion qu'ils trouvèrent établies; & j'admire beaucoup plus dans leurs ouvrages quelques autres parties que la correction de leur dessin.

D. Quoi! le dessin d'Annibal Carache n'est-il pas fort correct.

R. La correction du dessin se prend en différens sens, & Annibal Carache l'a possédée dans un de ces sens; mais il ne dut pas tant cette correction à une justesse de l'œil, qu'à une grande pratique du dessin. Le Dominicain avoit dessiné tant de fois le groupe de Laocoon, qu'il pouvoit le copier de mémoire. Cependant aucun des peintres que nous venons de citer n'a eu la pureté & la correction des anciens; mais comme il faut oser entreprendre ce que d'autres ont fait, si l'on ne veut pas être accusé d'une puérile timidité, je conseille aux artistes d'aspirer toujours à la plus grande perfection. Si dans le tems que Raphaël apprenoit cette grande correction de ses maîtres, ils lui eussent, en même tems, enseigné à éviter leur style sec, & à imiter la nature par le moyen de figures géométriques, il n'auroit pas été obligé de changer dans la suite sa manière; & si les Caraches & le Dominicain avoient suivi la route que j'indique, on ne verroit point dans leurs contours tant de lignes faussement correctes, & ceux de ce dernier sur-tout seroient d'un style moins timide & moins froid.

D. Il me paroit néanmoins que cette méthode géométrique peut quelquefois nuire à l'élégance & à la facilité?

R. Tout au contraire. L'élégance confifte dans la grande variété des lignes courbes & des angles ; & ce n'eft que la géométrie feule qui peut donner la facilité d'exécuter ces chofes avec la sûreté de la main que je demande. Mais je fuis loin de prétendre que c'eft l'étude feule des figures géométriques qui puiffe former un grand peintre, quoique je dife que la correction qui eft la partie la plus difficile de l'art, dépend entièrement de la jufteffe de l'œil, qu'on n'acquiert que rarement fans l'étude de la géométrie. J'ofe même affurer qu'un enfant obtiendra une plus grande jufteffe de l'œil, en deffinant avec foin des figures géométriques, qu'en copiant pendant un an des figures académiques ; fix mois même fuffiront pour lui apprendre à bien pofer une figure, & pour lui donner les principes néceffaires pour faire de grands progrès dans les autres parties de l'art.

D. Que doit faire l'élève après avoir appris à deffiner les figures géométriques ?

R. Il faut qu'il s'exerce à deffiner les contours d'après de bons deffins & de bons tableaux, & qu'il s'inftruife des proportions du corps humain, pour acquérir un bon goût de deffin, que le maître lui enfeignera d'après les proportions des ftatues antiques ; après quoi il faudra qu'il redouble d'attention, fans fe permettre la moindre incorrection. Enfuite il tâchera de fe donner une certaine pratique de tracer les contours avec franchife, pour deffiner alors de clair-obfcur.

D. Eft-il néceffaire que l'élève s'occupe long-tems à deffiner les contours ?

R. Jusqu'à ce qu'il soit parvenu à le faire avec la facilité requise ?

D. Cela fini, que doit-il étudier ensuite ?

R. Il commencera à ombrer, en ayant soin de faire ses dessins avec la plus grande pureté, parce qu'en acquérant alors cette qualité essentielle il la possédera toute sa vie, & il la portera même dans la peinture. J'avertis aussi qu'en dessinant du clair-obscur, il doit s'appliquer en même tems à l'anatomie & la perspective, afin de se préparer à dessiner ensuite d'après nature.

D. Vous avez dit qu'en dessinant pendant six mois des figures géométriques, l'élève pourra dessiner correctement des académies, pourquoi donc voulez-vous maintenant qu'il perde son tems à dessiner d'après des dessins & des tableaux ; tandis qu'il seroit, sans doute, plus court qu'il se mit tout de suite à dessiner d'après des statues ?

R. Vous êtes dans l'erreur ; car pour bien dessiner des statues, il faut savoir la perspective. Et quoique j'aie dit, que l'élève saura alors bien poser une figure, il ne doit cependant pas l'entreprendre encore, parce qu'il s'accoutumeroit par-là à imiter froidement & sans aucune intelligence des raccourcis ; ou il perdroit la justesse de l'œil qu'il auroit pu acquérir.

D. Comment doit-on étudier la perspective ?

R. On commencera cette étude après s'être exercé quelque tems aux élémens de la géométrie, & l'on apprendra tout de suite à mettre les figures en perspective.

D. De foibles élémens de géométrie ne me paroiſſent pas devoir ſuffire ; car on ſait que ceux qui veulent enſeigner à fond la perſpective, font faire non-ſeulement un cours complet de géométrie à leurs diſciples, mais les obligent auſſi à étudier l'architecture, ou du moins les règles des cinq ordres de cet art, parce qu'ils prétendent qu'il eſt impoſſible de bien mettre une choſe dans le point de vue qui lui convient, ſi l'on ne poſsède pas parfaitement la géométrie.

R. Ceux qui ſont de cette opinion ne ſe trompent certainement point. Mais je crois que, pour former un peintre, il eſt néceſſaire que le maître ait ſoin que ſon élève ſache toutes les parties de l'art en raiſon de l'utilité qu'il peut en retirer, & qu'il ne perde point ſes premières années, qui ſont les plus précieuſes, à apprendre des choſes qui ne lui ſont pas les plus eſſentielles.

D. Le peintre perdroit donc ſon tems s'il s'occupoit à ſavoir à fond la perſpective ?

R. Non : mais comme cette partie eſt la plus facile de toutes celles qui appartiennent à la peinture, il ne faut pas que l'élève y emploie trop de tems, avant d'être inſtruit de ce qui eſt le plus néceſſaire ; d'autant plus que ce que la perſpective offre de plus indiſpenſable pour le peintre, ſont le plan, le carré dans tous ſes aſpects, le triangle, le cercle, l'ovale ; mais ce qu'il doit ſur-tout bien connoître, c'eſt la différence du point de vue, & la variété que produit le point de diſtance, de près ou de loin.

D. De quelle manière faut-il étudier l'anatomie ? Il y en a qui prétendent qu'elle n'eſt pas utile au peintre, & que ceux qui s'y ſont appliqués ſont tombés dans un ſtyle ſec & déſagréable.

R. Ceux qui avancent que l'anatomie n'eſt pas utile au peintre ſont dans une grande erreur ; puiſque ſans cette connoiſſance il n'eſt pas poſſible de ſe rendre raiſon des parties d'une figure nue. Mais en cela comme en toute autre choſe, il faut ſavoir employer la modération & le jugement ; car il y a une différence prodigieuſe entre ſe livrer entièrement à une partie & ſavoir en faire un bon uſage : d'autant plus que les règles ne doivent ſervir au peintre que pour ſe conformer à la nature & pour apprendre à la bien rendre.

D. Mais l'étude de l'anatomie eſt ſi longue ?

R. Elle ne prendra pas trop de tems, ſi l'on n'enſeigne au peintre que ce qui lui en eſt néceſſaire pour ſon art ; car il y a une grande différence entre le médecin & le chirurgien, qui ſont obligés de connoître toutes les parties internes de l'homme, & le peintre qui ne doit s'arrêter qu'aux effets des parties extérieures....



§. I.

INTRODUCTION GÉNÉRALE.

LA peinture eſt un des trois beaux-arts qui ont pour objet l'imitation de la vérité, c'eſt-à-dire, l'apparence de toutes les choſes viſibles. Les matériaux néceſſaires pour cette imitation ſont les trois couleurs primitives; ſavoir, le rouge, le jaune & le bleu, auxquelles on joint le blanc & le noir, qui, ſans être des couleurs, ſervent à exprimer la lumière & l'obſcurité.

Toutes les couleurs intermédiaires ſe compoſent des trois couleurs primitives que je viens de nommer, & c'eſt avec ces couleurs qu'on imite, ſur une ſurface plane, toutes les apparences de la nature; de même, par exemple, que ſi, en voyant au travers d'un verre, un payſage, un homme, un cheval, ou quelqu'autre objet, on traçoit avec des couleurs ces mêmes objets ſur ce verre: ce qui formeroit un tableau parfaitement ſemblable à celui qu'on auroit vu au travers du verre. C'eſt ainſi, quoique par des procédés différens, que le peintre diſpoſe ſur une ſuperficie plane ſes couleurs avec leſquelles il produit aux yeux des ſpectateurs le même effet que ſi l'on voyoit les objets mêmes. Voila pourquoi l'on donne à une ſuperficie couverte de couleurs qui réveillent en nous l'idée des formes & des figures, le nom de peinture, laquelle, comme art, n'eſt que la

manière d'employer les couleurs de telle ſorte que par le moyen de leur diſpoſition & de leur modification elles rappellent à l'eſprit du ſpectateur des choſes qu'il a déja vues, ou qu'il eſt poſſible qu'il voie.

Ce n'eſt que peu-à-peu & par degré qu'on parvient à connoître les objets que nous préſente la nature ; ce qui eſt cauſe que l'art a été obligé de diviſer l'imitation des objets en différentes parties & en différens degrés, ſans quoi il auroit été auſſi impoſſible de produire un bel ouvrage, qu'il l'eſt de monter ſur le comble d'un édifice ſans le ſecours d'un eſcalier ou d'une échelle. A la première vue, les objets ne nous donnent que l'idée de leur exiſtence. Leur forme nous rappelle enſuite que nous avons déja vu d'autres objets ſemblables, & auxquels nous avons donné, par convention, les noms d'homme, de cheval, &c. En continuant ainſi nos obſervations, nous trouvons la manière d'être de ces objets ; enſuite nous en découvrons les proportions générales & particulières, & enfin les moindres parties. C'eſt en ſuivant la même marche, que le peintre doit commencer par ſe repréſenter un lieu dans lequel ſe paſſe une action, pour raſſembler enſuite dans ſon imagination les objets qui doivent le remplir ; c'eſt-à-dire, ceux qui ſont néceſſaires à l'invention. Après quoi il penſera immédiatement à la manière dont chaque objet doit être placé, tant par rapport à l'enſemble que rélativement à chaque figure & à chaque membre des figures en particulier : cette partie appartient à la compoſition. Enfin, il reglera la figure ou la forme particulière de chaque choſe : c'eſt cette partie qu'on appelle le deſſin.

Mais comme ces formes ne peuvent pas ſe rendre parfaitement telles qu'elles ſont ſur une ſuperficie plane, le deſſin a beſoin pour cela des lumières & des ombres, qui compoſent la partie du clair-obſcur. Lorſque les formes des corps ſont déterminées, il faut paſſer à leurs couleurs locales, & à la manière de faire connoître, plus ou moins, ſuivant la convenance, leur eſſence & leur contexture. Je ne parle ici de tout cela qu'en général; mais chacune des parties que je viens de nommer demande une étude particulière très-ſuivie, ſans quoi il eſt impoſſible de s'en pénétrer; de même qu'on ne peut pas parvenir à conſtruire un édifice ſans en avoir préparé les matériaux. Je m'étendrai plus amplement ſur chacune de ces parties dans la ſuite.

Le mot *Peinture* peut ſe prendre en deux ſens, ſavoir, comme l'art même, ou comme production de l'art. Dans le ſecond ſens, toute ſurface ſur laquelle on aura diſpoſé différentes couleurs d'une certaine manière & ſuivant certains principes, eſt appellée peinture, laquelle ſera plus ou moins parfaite, ſelon le talent & l'eſprit de celui qui l'aura exécutée. Mais dans le premier ſens, c'eſt-à-dire, comme art créateur, il a pour objet l'imitation exacte de la vérité, ou des objets viſibles, de la manière qu'ils ſe préſentent à notre vue. Pour parvenir à cette fin on ſe ſert des moyens dont nous allons parler, en commençant par l'imitation.

La peinture imite l'apparence de la nature par l'emploi des cinq couleurs que nous avons déſignées plus haut; ſavoir, le blanc, le jaune, le rouge, le bleu & le

noir, qui lui servent de matériaux. Quoique le blanc & le noir ne soient pas véritablement des couleurs, le peintre doit néanmoins les regarder comme telles, par le grand avantage qu'il en retire pour représenter la lumière & l'ombre; puisque l'art n'offre point d'autre moyen pour y parvenir, quoi que ce ne soit même encore qu'imparfaitement, pour les raisons que je déduirai dans la suite. Quant aux autres couleurs, telles que l'orangé, le pourpre, le violet & le verd, ce ne sont que des teintes composées de deux couleurs, ainsi que nous le prouvent (outre l'expérience dans la peinture) l'arc-en-ciel & le prisme, où ces couleurs ne se trouvent que dans l'endroit où elles se forment par l'intersection des rayons des trois couleurs primitives. Le verd par conséquent se trouve placé entre le bleu & le jaune; l'orangé entre le jaune & le rouge; & le pourpre ou le violet entre le rouge & le bleu. Ces cinq couleurs sont donc les matériaux dont se sert le peintre pour faire paroître, sur une surface plane, différens objets détachés les uns des autres, dont une partie est éclairée, tandis que l'autre partie se trouve privée de la lumière immédiate, & n'est éclairée que par la lumière qui se trouve mêlée dans la masse de l'air ambiant, ou ne reçoit que les reflets de lumière qui partent d'autres corps, ou enfin reste totalement dans l'ombre. Cette imitation dépend de l'uniformité des formes, & de leur rapport en quantité & qualité avec celles de la nature; mais comme ces parties des corps vont à l'infini, l'art du peintre consiste à savoir choisir ce qu'il doit & peut imiter. Pour cela, il faut qu'il observe l'effet que font les

objets en les confidérant dans leur maffe entière, & à la diftance convenable pour que l'œil puiffe en embraffer l'enfemble ; finon il n'en fera bien que quelque partie, & non pas un tout régulier. En outre il faut remarquer qu'il n'y a point dans la peinture de lumière ni d'ombre véritable, c'eft-à-dire, de privation totale de la lumière ; & que la toile ou le panneau eft une fuperficie plane, qui reçoit la lumière fur toutes fes parties. Comme le noir, dont on fe fert en peinture, n'eft pas en lui-même plus fombre que tout autre corps noir éclairé, il faut un art particulier pour faire qu'en peinture le noir paroiffe une privation de la lumière. Par la même raifon, il eft néceffaire de beaucoup de talent pour faire paroître les ombres des ombres véritables, & non des tâches d'une couleur plus obfcure que les couleurs locales des objets naturels. J'enfeignerai la manière de faire toutes ces chofes à l'article où je parlerai du coloris.

La même difficulté, mais beaucoup plus grande encore, fe trouve dans les lumières, parce que le tableau ne peut fe voir que dans une fituation où la lumière qu'il reçoit ne réfléchiffe point vers les yeux du fpectateur, fans quoi les lumières & les ombres en formeroient une efpèce de miroir ; & les lumières en paroîtroient plus ou moins claires, felon que la fuperficie en feroit polie. Or, comme les lumières d'un tableau, quelques blanches qu'elles foient, ne peuvent être que la clarté de la demi-teinte d'un corps blanc, le peintre qui veut imiter un corps d'une furface unie ou polie qui réfléchiffe la lumière, doit employer beaucoup d'art; &

il n'y parviendra même jamais parfaitement. Je lui conseille donc d'en éviter l'occasion & de soumettre les objets qu'il veut peindre au pouvoir de l'art. Il y a une infinité de cas dans lesquels il est impossible de peindre un corps lumineux, & les lumières d'un objet blanc. En un mot, il n'y a, pour ainsi dire, rien dans la nature que le peintre puisse copier comme il le voit; & s'il se trouvoit un autre artiste qui, comme M. Denner d'Hambourg, eut la patience de faire chaque ride & chaque cheveu avec son ombre, & de représenter dans la pupile de l'œil toute la fenêtre d'un appartement avec les nuages qui circulent dans l'air; & quand même il exécuteroit tout cela encore mieux que lui (chose unique & admirable dans son genre) une telle peinture ne pourroit jamais représenter la vérité, à moins qu'on ne le vit toujours à la même distance que celle où le peintre l'a faite : en voici la raison. En voyant un ouvrage de peinture on y remarque toujours quelque chose qui nous fait connoître que ce n'est point la vérité qui se présente à nos yeux. Supposons qu'un tableau soit parfait dans toutes ses parties, qu'il se trouve placé dans son vrai point de vue, qu'il n'y ait qu'une seule distance déterminée à laquelle on puisse le voir, que la lumière du lieu où on le voit soit exactement celle qu'il faudroit pour produire le même effet de clair-obscur sur les objets que celui de la nature : malgré toutes ces conditions nous serons détrompés par la superficie plane, par les touches mêmes du pinceau, par le défaut d'air qui devroit se trouver entre les objets isolés; outre que le clair-obscur & les lumières s'affoibliront aussi-bien que les ombres, par l'interposition de l'air ambiant, qui dé-

truira par conféquent les effets du pénible travail du peintre. D'où j'infere que, pour bien imiter la nature, non d'une manière fervile mais judicieufe, il ne faut rendre la vérité que comme elle peut l'être, en lui donnant la difpofition propre de l'objet & de l'idée qu'on veut faire concevoir au fpectateur, en confervant à chaque forme la qualité & la propriété caractériftiques dans toutes les parties de l'art; en repréfentant chaque chofe d'une manière nette, qui le diftingue de toutes les autres; enfin, en imitant la nature de la manière la plus convenable pour faire comprendre au fpectateur l'idée de l'artifte.

Les grands maîtres ont fuivi deux routes pour parvenir à tout ce que nous venons de dire. Les uns ont rejeté les parties qui n'étoient pas abfolument néceffaires à leur but, & ont, par ce moyen, beaucoup détaché celles qu'ils vouloient faire paroître davantage; d'autres ont recherché toutes les parties expreffives, & les ont fortement prononcées, pour donner une idée claire de ce qu'ils vouloient rendre. Le Corrége a été le plus grand de ceux de la première claffe, & Raphaël celui qui s'eft le plus diftingué parmi ceux de la feconde; mais tous deux, dans leur ftyle particulier, ont porté la peinture à fon plus haut degré de perfection; puifque, felon moi, le plus grand effort que puiffe entreprendre l'art, c'eft de faire paroître un tableau comme fi l'on voyoit les objets au travers d'un verre plus ou moins trouble ou terne. Je paffe ici fous filence plufieurs autres objections que je produirai en parlant de chaque partie de la peinture qu'elles ont pour objet.

§. I I.

Du Deſſin.

PAR deſſin on entend principalement le contour ou la circonférence des objets avec les proportions de leur longueur, de leur largeur & de leur forme. Il faut donc qu'on examine quelles ſont les formes les plus gracieuſes, pour s'en ſervir, afin que l'ouvrage faſſe un effet agréable; ce qui doit non-ſeulement s'obſerver pour les figures, mais encore pour les eſpaces qui reſtent entre les figures, ainſi qu'entre leurs membres. Ce ſont les formes les plus variées qui ſont les plus agréables; & les plus déſagréables ſont celles qui ſe répètent en elles-mêmes, telles que la carrée & la ronde: la première, à cauſe qu'étant compoſée de quatre lignes, qui forment, deux à deux, deux paralleles; & la ſeconde parce qu'elle offre par-tout la même ligne, & ne préſente aucune variété à la vue, & par conſéquent nulle grace. L'ovale ou l'éliptique n'eſt pas auſſi uniforme. La triangulaire eſt la moins déſagréable de toutes les figures régulières, parce que les angles en ſont de nombre inégal, & que ſes lignes ne forment point de parallele.

Il faut abſolument éviter, en peinture, toute répétition de lignes & de formes, toute eſpèce de lignes paralleles, ainſi que les angles d'un degré égal, mais ſur-tout les angles droits, parce qu'elles ne laiſſent pas la liberté de varier

leur grandeur ; tandis que les autres permettent de les faire ou plus grands, ou plus petits, c'eſt-à-dire, plus aigus ou plus obtus ; & il eſt plus facile d'en varier la grandeur à volonté dans les autres figures.

Il eſt néceſſaire pour cela que le peintre ſache bien la perſpective, puiſque c'eſt par ſon moyen qu'il peut varier toutes les formes régulières, en faiſant, par exemple, d'un carré un trapèze ou une figure irrégulière ; en agrandiſſant ou en reſſerrant un triangle ; en changeant le cercle en élipſe, & en évitant ainſi toute eſpèce de répétition. Enfin, ſi un membre ſe préſente dans ſa proportion géométrique, le membre correſpondant doit être vu en raccourci, afin de produire la variété.

Aucune forme ne doit être uniforme ; les lignes droites mêmes doivent être changées en lignes ondoyantes ou ſerpentines, mais ſans que cela nuiſe à la forme principale, en obſervant que les portions de cercle tiennent en différens points de diſtance & d'élévation à la ligne droite, & ne forment aucun angle, mais faſſent ſuccèder alternativement une concave à une convexe. Cette ligne ondoyante eſt ſans contredit la plus propre à donner de la grace & de l'élegance au contour ; vu que ſans altérer la rondeur ou l'elévation d'un membre, elle ſert à le faire paroître plus ou moins leger ; puiſqu'en donnant plus de convexité aux parties ſaillantes que de concavité aux parties rentrantes, on produira la peſanteur ; au lieu qu'en opérant d'une manière contraire on obtiendra la légèreté. On doit donc chercher à donner une exacte proportion à ces deux eſpèces de formes, ainſi que je

l'expliquerai plus amplement en parlant de la grace du dessin.

On ne peut pas introduire d'angle dans un corps nud, à moins qu'un muscle ou une partie se trouve caché derrière un autre, parce que dans ce cas il s'y forme un angle par une espèce d'intersection ; mais il faut bien observer alors la naissance de ce muscle ou de cette partie, en quoi plusieurs peintres ont péché, faute de savoir l'anatomie. Ces intersections se font de différentes manières. Elles ont lieu dans les membres qui se voient en entier, lorsque l'obliquité d'un muscle prend son origine dans la partie qu'on n'apperçoit pas ; & dans les raccourcis, parce qu'il arrive souvent qu'un muscle est interrompu quand la partie charnue couvre la concave qui la lie à la partie tendineuse ; voila pourquoi il y a tant d'intersections dans les raccourcis, parce que toutes les formes convexes cachent ou diminuent les concaves. C'est par cette raison que les peintres attentifs évitent, autant qu'il est possible, de faire des raccourcis dans les objets gracieux ; & quand ils ne peuvent pas les éviter, ils en mettent alors le moins qu'il se peut, & seulement ceux qui sont absolument nécessaires. Mais on les emploie avec succès dans les sujets d'un caractère austère & d'une grande expression, auxquels on peut donner un style altéré ; & il en est de même lorsqu'un membre en coupe un autre, & qu'ils forment ensemble des angles. Il faut observer alors où se fait la ligne d'intersection, parce que si le membre qui se trouve caché derrière l'autre le croise à la naissance de sa convexité, cela blessera la vue, à

cause

caufe que ces lignes paroîtront incompatibles, vu que l'une fe montrera en-dehors & l'autre en-dedans. S'il n'eft abfolument pas poffible d'éviter cette rencontre de lignes, on pourra y remédier en couvrant cette partie de quelque draperie, ou en faifant l'interfection dans la partie la plus droite du membre qu'on veut cacher; & fi cela ne peut pas avoir lieu, on doit tâcher que l'interfection fe faffe alors à l'endroit où la ligne courbe eft la plus grande, afin que la même efpèce de ligne fe trouve auffi de l'autre côté.

J'ai dit que le peintre doit éviter les figures parfaitement géométriques; il faut donc qu'il obferve que, lorfqu'il fe préfente quelque forme angulaire, il ne termine point la ligne en angle, mais en une petite portion de cercle; puifque de cette manière on offre à la vue une variété de formes qui conftitue la grace. Si, au contraire, il y a une forme ronde, on peut la varier en faifant quelques rempliffages, & en rendant la ligne ondoyante. Enfin, il faut regarder comme un principe certain, qu'aucune figure ne doit être ni parfaitement angulaire, ni parfaitement ronde; car rien ne bleffe davantage la vue.

Ces obfervations peuvent fe faire fur les ouvrages des maîtres qui ont eu le meilleur deffin, & furtout de ceux dont le deffin eft du meilleur goût, tels que les Caraches & quelques-uns de leurs difciples, qui, dans le cas même qu'ils euffent eu à repréfenter, par exemple, une pierre taillée fuivant toute la rigueur de l'art, l'auroient fans doute fait avec des angles interrompus. Dans le deffin on comprend

toute cette partie de la peinture qui ſert à déterminer les formes des corps ; & quoique cette partie ne puiſſe pas être ſéparée du clair-obſcur, elle s'entend néanmoins particulièrement des traits qui forment les contours ou les dernieres extrêmités que nous voyons des corps. Cette partie eſt compoſée de deux autres principales ; ſavoir, de la connoiſſance de la forme propre à l'objet, & de la manière dont on le voit. La ſeconde ſemble appartenir à l'optique, laquelle tient à la peinture par la perſpective, qui eſt une partie de l'optique ; & la première, quant au corps humain en particulier & à celui de tous les animaux en général, dépend de l'anatomie ; & quant aux autres corps, de la connoiſſance de leurs formes particulières, imprimées dans la mémoire par le moyen de la géométrie.

Il faut que nous remarquions néanmoins ici, que la géométrie propre à la peinture, n'eſt pas tout-à-fait la même que la géométrie ordinaire ; parce que le peintre doit connoître les raiſons ou les cauſes des formes pour les tracer à vue d'œil & avec une main ſure & légère ; car il ſeroit inutile de ſavoir la géométrie comme Euclide, ſi l'on n'étoit pas en état de deſſiner les figures ſans règle & ſans compas : ce qui ne s'acquiert que par une habitude de voir les objets avec beaucoup de juſteſſe. Voila donc la baſe fondamentale du deſſin, ſans laquelle le peintre ne peut jamais exécuter ce que lui aura enſeigné la théorie ; parce que devant exprimer dans la peinture les formes qu'on voit dans la nature, telles qu'elles ſe préſentent à la vue, & que la beauté des formes dépend de ce plus ou moins qui détermine leur

caractère ; ce plus ou ce moins nous donne ou nous ôte l'idée des formes. La première chose que doit donc observer celui qui veut parvenir à un bon dessin, c'est la forme des objets qu'il veut imiter ; & la seconde, la manière dont ces objets se présentent à la vue. A la forme particulière des corps appartient encore le rapport des parties, c'est-à-dire, l'analogie qu'il y a entr'elles, à laquelle on donne communément le nom de proportion. Je formerai de ceci un chapitre particulier lorsque je parlerai des proportions du corps humain ; en remarquant seulement ici, que chaque corps entier offre un caractère général, c'est-à-dire, que tout corps est composé de formes ou carrées, ou triangulaires, ou rondes ; & quoique ces formes soient infiniment variées, elles conservent néanmoins toujours le caractère que leur a imprimé la nature, & qui sert à les distinguer. Quand on veut donc parvenir à la beauté du dessin, il faut observer exactement les formes caractèristiques de chaque corps, pour en donner une idée distincte dans les ouvrages qu'on fait, sans s'arrêter aux petits détails accidentels ; mais sans négliger cependant les parties, quelques petites qu'elles soient, qui servent à la construction du corps. Quand je dis petits détails, j'entends les choses accidentelles ; comme, par exemple, si un corps sec avoit par accident un muscle gros ou rond, ainsi que cela peut arriver par l'usage continuel d'une telle partie, ou par une complexion particulière, ou par l'état de santé de l'individu, le peintre ne doit pas l'imiter ; mais il faut qu'il suppose que cet homme est construit d'une manière uniforme dans toutes ses parties, afin de ne

pas nuire à l'idée générale qu'il veut donner au ſpectateur d'un homme ſec. Il en eſt de même d'un ſujet robuſte, ſvelte, gras, jeune ou vieux; car dans un corps d'un caractère déterminé il y a toujours quelque partie, quoique belle d'ailleurs, d'une forme & d'un caractère différent du tout, ou de la majeure partie des autres membres qui en compoſent l'enſemble; mais ce ſeroit un défaut révoltant que de bleſſer l'unité générale de ce corps en imitant cette eſpèce d'erreur de la nature.

Il eſt de plus néceſſaire de ne point altérer, par quelque motif que ce ſoit, ni le caractère, ni la forme, ni la proportion que la nature a donné à un corps ou à quelqu'une de ſes parties: voila pourquoi, par exemple, il ne faut jamais donner au muſcle une forme carrée ou ronde, parce que ce ſeroit changer la nature & contrevenir à ſes loix immuables, en pêchant contre la vraiſemblance; mais on peut cependant embellir une partie, ainſi qu'alonger plus ou moins un muſcle. De même, ſi la nature a fait une choſe grande & une autre petite, on ſe gardera de les réduire à une grandeur égale; & bien moins encore de faire les petites grandes, ou les grandes petites. Ce que je viens de dire de l'idée générale & du caractère d'une figure entière, je le dis auſſi des formes carrées & des autres; non que je prétende qu'il faille changer la forme particulière des muſcles ou des parties; je veux ſeulement faire entendre que ſi le muſcle eſt d'une nature ronde, il faut en faire les méplats petits, ou les carrés plus angulaires que ceux de tous les autres muſcles, ſans cependant ceſſer de les faire pa-

roître ronds en comparaiſon des autres, qui ont une figure différente.

Pour ce qui eſt des formes, il eſt néceſſaire auſſi que le peintre conſidère qu'aucun corps n'eſt, pour ainſi dire, parfaitement angulaire, ni parfaitement rond, & que la variété de ces formes fait un certain effet en peinture, qui donne l'idée de mouvement, de flexibilité & de vie. Chaque ligne a en elle-même la propriété d'exprimer une qualité du corps qu'elle circonſcrit; ainſi, par exemple, la ligne droite donne l'idée d'extention & de dureté ou roideur; la ligne courbe, au contraire, fait naître l'idée de flexibilité; la ligne éliptique poſée horizontalement repréſente les corps tendres & humides; celle qui eſt ondoyante, en forme d'une *S*, imprime une image de vie; & ainſi toutes les autres lignes ont des ſignifications différentes, ſuivant la manière dont elles ſont employées & la place qu'elles occupent.

On pourroit s'étendre beaucoup ſi l'on vouloit parler de toutes les circonſtances qui exigent des obſervations particulières ſur chaque forme, & de tout ce qui ſe préſente, à cet égatd, dans la peinture; mais je me bornerai ici à rappeller qu'il faut éviter les raccourcis, ſurtout dans les objets gracieux & beaux, qui ne ſouffrent aucune altération dans leurs formes; effet ordinaire du raccourci, parce qu'un membre ou une partie quelconque vu en raccourci n'admet qu'un ſeul point de vue, & paroît faux ou difforme du moment qu'il n'eſt plus placé dans la ſituation qui lui eſt convenable.

§. III.

Du Clair-Obſcur.

LA partie de la peinture appellée clair-obſcur, ou pour mieux dire, l'art de diſtribuer les lumières & les ombres, peut être conſidéré, ainſi que les autres parties de l'art, ſous deux points de vue différens; ſavoir, comme néceſſaire & ſimplement vraie, & comme vraiſemblable ou idéale. Mais avant de parler des règles particulières du clair-obſcur, il faut que nous faſſions les obſervations ſuivantes: 1°. S'il n'y avoit point de lumière, tous les objets corporels ſeroient ténébreux. 2°. L'air eſt une maſſe dans laquelle il ſe trouve mêlé des corpuſcules hétérogènes. 3°. La lumière qui tombe ſur un objet en réjaillit, & forme ce qu'on appelle reflets ou reverbérations; ce qui a plus ou moins lieu, ſuivant que la ſuperficie de l'objet eſt polie ou rude. 4°. Tous les corps convexes réfléchiſſent les rayons de la lumière, ſuivant leur plus ou moins de courbure, comme ſi les reflets partoient du point central de convexité; tandis que les concaves les uniſſent à l'endroit où ſeroit le centre de leur courbure. 5°. On ne voit la lumière ſur un corps poli & plane, qu'à l'endroit où ſe forme un angle égal à la ligne du rayon viſuel de celui qui regarde ce corps. 6°. Dans les corps rudes & bruts, dont la ſurface eſt groſſière & poreuſe, chaque particule eſt

plus ou moins reluiſante, & la lumière ſemble s'en dilater davantage, parce que les rayons en réflechiſſent de toutes les parties de la ſuperficie ; mais leur petiteſſe fait qu'ils ſe perdent, pour ainſi dire, dans le vague de l'air, & forment une lumière ſpacieuſe, mais foible.

C'eſt la partie du clair-obſcur qui, lorſqu'elle eſt bien traitée, produit le plus brillant effet dans la peinture. C'eſt elle qui rend les formes plus diſtinctes ; car le contour n'eſt qu'une eſpèce de ſection particulière des corps ; & l'on ſait qu'un globe ſans lumière & ſans ombre fait le même effet qu'un ſimple diſque.

C'eſt donc le clair-obſcur qui, après la perſpective linéaire, contribue à faire paroître, ſur une ſurface plane, les objets en relief & d'une forme variée & diſtincte. La perſpective aërienne tient auſſi au clair-obſcur ; & il eſt néceſſaire de faire remarquer ici qu'il n'y a, pour ainſi dire, point d'angle parfait dans la nature, & que les angles n'y ſont que deux petites courbes qui ſe terminent en deux lignes divergentes. Il faut donc que le peintre qui entend bien le clair-obſcur évite les angles géométriques, qui le forceroient à être dur. Ces angles ne peuvent convenir qu'à quelques contours fort éclairés ; on ne doit donc pas les faire d'une manière décidée, ni d'un ton véritablement lumineux, mais en demi-teinte ; parce qu'il eſt impoſſible que la lumière qui tombe ſur l'angle d'un corps puiſſe réfléchir par angle égal vers nos yeux de la dernière extrémité du contour ; car ſi la lumière pouvoit produire cet effet, l'objet entier nous paroîtroit obſcur, avec une très-foible lumière ſur le contour : ce qui ne peut pas être ; mais

en ſuppoſant que cela pourroit avoir lieu, l'objet ne ſauroit plus alors faire plaiſir à la vue, à cauſe que toute la clarté en ſeroit détruite.

Nous devons remarquer auſſi que les corps dont quelque partie ou le fond même de la ſuperficie eſt poli, réfléchiſſent en partie les rayons qui y tombent, & jetent dans l'air ambiant qui les environne une nouvelle lumière, impregnée d'une teinte de la couleur locale de ces objets. J'ai cru devoir faire ces obſervations, afin qu'on comprit mieux de quelle importance il eſt que les contours ſoient doux & ſuaves; & que ſi dans la nature on en voit qui paroiſſent tranchans, cela provient de ce qu'un corps éclairé ſe diſtingue infiniment d'un autre corps qui ne l'eſt pas, & de ce qu'il y a alors entr'eux ou une véritable lumière, ou une véritable obſcurité; ce qui ne peut pas avoir lieu dans la peinture, ainſi que nous l'avons déja remarqué plus haut.

En comparant la lumière du contour d'une figure avec celle qui ſe trouve ſur le relief du milieu, qui eſt le plus proche de notre œil, on y trouvera toujours deux ou trois degrés de différence. Le peintre doit donc en agir de même, & dégrader d'un tiers la couleur locale du contour, afin de ſoutenir le relief. Quelques grands maîtres, pour obtenir à-la-fois ces deux effets, ont obſervé la juſte dégradation ſur l'objet principal & éclairé, & lui ont ſuppoſé pour fond un objet obſcur & ſombre par ſa nature. C'eſt ſuivant ces principes, par exemple, que le Corrége a ſouvent opéré. Quand on veut donc produire, en peinture ou dans le deſſin, l'effet d'un relief véritable, on doit premièrement examiner

quelle

quelle eſt la force qu'on peut donner à la forme & à l'attitude de l'objet qu'on veut repréſenter, pour conſidérer quelle direction prendra le rayon de lumière relativement à la ligne horizontale que l'œil forme avec l'objet. Ces obſervations ſerviront à faire comprendre les effets de la lumière ſur les corps réels, ainſi qu'à ſe former une idée des objets que l'on ne voit pas. On doit remarquer enſuite de quelle manière on placera un objet, ſoit plane ou rond, pour qu'il reçoive la lumière & puiſſe la réflechir vers l'œil avec un angle égal. Voila les conſidérations qu'il faut faire ſur le contour & le relief des corps.

Les lumières, ou plutôt les corps lumineux dont on fait uſage dans la peinture ſont de trois eſpèces; ſavoir, le ſoleil, le feu & l'air. C'eſt de cette dernière lumière dont on ſe ſert communément dans la peinture, & on l'emploie de deux manières différentes; ſavoir, *ſerrée* & *ouverte* *. La lumière ſerrée doit être conſidérée comme un nouveau corps lumineux de la grandeur de l'ouverture ou de la fenêtre par laquelle tombe cette lumière, & comme ſi elle n'étoit éloignée qu'à cette même diſtance. Cette lumière peut être regardée comme une eſpèce de lumière de reflet; car quoique le ſoleil ſe trouve lui-même du côté oppoſé, hors de la fenêtre, une partie de ſa

* Michel-Ange, ſombre & auſtère dans ſa manière, s'eſt ordinairement ſervi de la lumière *ſerrée*; tandis que le Guide, qui aima toujours le plaiſir, a choiſi la lumière *ouverte*. *Note du Traducteur.*

lumière, parfaite & invariable, entre néanmoins dans l'appartement ; voilà pourquoi le peintre doit choisir pour son travail le jour qui vient du nord. La lumière ouverte de l'air, sans soleil, se communique aussi de deux manières différentes : l'une quand le soleil est couvert de nuages & que sa lumière, y perçant au travers, forme une clarté foible, mais qui vient cependant du côté où est le soleil ; l'autre lorsque le ciel est serein, & que les objets qui sont dans l'ombre sont éclairés par l'air ambiant ; ce qui fait que la lumière paroît y tomber verticalement. Quand un objet fort éloigné en empêche un autre de recevoir les rayons du soleil, la lumière qui éclaire ce dernier objet ressemble alors à celle d'un ciel couvert de nuages.

Il est, pour ainsi dire, inutile de parler de la lumière du soleil à découvert, parce qu'il n'est pas possible de la bien imiter. Je remarquerai seulement que la lumière du soleil n'admet point d'autre dégradation que celle de la position du corps qui la reçoit. La lumière du feu est soumise aux mêmes règles que la lumière serrée, & l'on doit toujours calculer sa force d'après sa grandeur. C'est la lumière de l'air ouvert qui est la moins favorable pour le peintre, parce que toute la masse de l'air se trouve également éclairée. Les ombres se perdent quand le corps lumineux est petit, c'est-à-dire, lorsqu'il est moins grand que l'objet éclairé, dont la majeure partie se trouve privée de lumière ; & la projection des ombres qu'il produit sur d'autres objets, est d'autant plus grande que ces objets sont plus éloignés de celui qui les occasionne. Les ombres des corps qui reçoivent la lumière par une

fenêtre plus grande que ces corps, ſe reſſerrent & ſe perdent plus ou moins promptement, ſuivant la grandeur de la lumière. Les corps qui ſont expoſés à la lumière ouverte, ſans ſoleil, ont à peine des ombres, & ne privent que foiblement de la lumière les objets qui ſont près d'eux, parce que toute la maſſe de l'air ſe trouve également impregnée de lumière. La lumière du ſoleil eſt d'une force égale dans toutes ſes parties, & la projection des ombres ſuit la direction du corps qui les produit. Il eſt eſſentiel de remarquer auſſi que les ombres ne ſont jamais tout-à-fait privées de lumière, & qu'elles ne ſont obſcures qu'en comparaiſon d'autres lumières plus fortes. Les rayons qui frappent nos yeux par la réflexion d'un corps éclairé, les éblouiſſent de manière que nous confondons les objets qui ſont éclairés d'une foible lumière. Lorſque le degré de lumière que nous appellons ombre, pour le diſtinguer d'une lumière plus vive, eſt univerſel, comme quand des nuages cachent entièrement le ſoleil, nous voyons d'une manière claire & diſtincte ces mêmes objets qui nous paroiſſoient dans l'ombre, parce qu'il n'y a plus cette lumière qui éblouiſſoit la vue. La même choſe arrive lorſqu'on garantit l'œil avec la main contre la lumière, pour mieux diſcerner les objets; ainſi que nous voyons plus diſtinctement les objets peu éclairés lorſque nous en approchons davantage, parce qu'il ſe trouve alors, entre l'œil & l'objet, une moindre quantité de lumière, & que par conſéquent la vue eſt moins éblouie. Ainſi le peintre doit en conclure que les objets qui ſe trouvent près de l'œil doivent ſe diſtinguer même dans l'ombre; & qu'il ne faut par conſéquent pas qu'il en faſſe les ombres auſſi obſcures que

celles des objets placés à une grande diſtance, & qui ſe confondent dans une couleur vague, par un mélange de lumière & d'obſcurité, tirant ſur le bleuâtre, à cauſe des corpuſcules éclairés qui circulent dans l'air entre l'œil & l'endroit obſcur. Enfin, il faut qu'il obſerve les loix de la perſpective aërienne, qui a ſes principes fixes comme la perſpective linéaire, relativement à la dégradation de la force du clair-obſcur. Suppoſons, par exemple, pluſieurs plans carrés, chacun d'un palme, diſpoſés en perſpective, & qu'il y ait une figure ſur le premier, ſur le ſecond, ſur le troiſième de ces plans, & ainſi de ſuite; je dis que, ſi par la proximité de diſtance, la ſeconde figure ne diminue que d'un tiers de la grandeur de la première, la troiſième ne perdra qu'un quart de la grandeur de la ſeconde, & toutes les autres ſuivantes varieront toujours moins entr'elles, à raiſon de leur plus grand éloignement de l'œil du ſpectateur. La même choſe a donc lieu dans la perſpective aërienne; parce que, s'il y a un degré de différence de la première à la ſeconde figure, il y en aura moins de la ſeconde à la troiſième; & cette différence ira toujours en diminuant, ainſi qu'on peut l'obſerver par les montagnes & par les villes qu'on voit dans l'éloignement. Une maiſon qui ſe trouve proche de nous diffère infiniment en grandeur & en force de clair-obſcur d'une autre toute ſemblable vue à une lieue de diſtance; mais ſi l'on voit une ville dans l'éloignement de quinze lieues, la maiſon qui ſe trouvera à une lieue plus en-delà, n'offrira, pour ainſi dire, aucune différence d'une autre pareille qui ſera ſituée dans la ville. Il en eſt de même des montagnes qu'on voit à une gran de diſtance.

Je crois qu'il n'eſt pas néceſſaire de donner de cela une démonſtration ſcientifique, puiſque l'expérience ſeule ſuffit pour prouver clairement cette vérité. La même dégradation ſubſiſte dans la lumière. S'il y a, par exemple, un degré de différence du premier au ſecond objet; il y en aura beaucoup moins, à diſtance égale, du ſecond au troiſième, & bien moins encore du quatrième au cinquième. La dégradation ſera plus ou moins ſenſible, ſelon que le corps lumineux ſera à une diſtance plus ou moins grande. S'il eſt proche de l'objet la dégradation ſera forte, parce que les premiers objets recevront une plus grande quantité de rayons de lumière que les ſeconds, & par conſéquent que les autres ſuivans; à cauſe que plus les lignes des rayons s'éloignent du point de vue, plus elles deviennent égales & forment moins des angles; & lorſque le corps lumineux eſt fort éloigné, comme le ſoleil, les rayons ſont alors, pour ainſi dire, parallèles entr'eux, & leur différence eſt ſi foible dans toute l'étendue du monde éclairé, en un même tems donné, qu'elle devient imperceptible à nos yeux.

Il y a deux cauſes générales par leſquelles la lumière la plus vive s'affoiblit & perd plus ou moins de ſon intenſité: la première, c'eſt la diſtance des corps lumineux, & l'autre l'éloignement dans lequel nous voyons les objets. Lorſque ces deux cauſes ſe réuniſſent enſemble, le clair-obſcur de l'objet qu'on veut repréſenter eſt alors très-foible; tandis que, ſi la lumière eſt éloignée & l'œil près de l'objet, la clarté générale en ſera, à la vérité, très-foible, mais la ſuperficie en ſera vive & bien déterminée; parce que nos yeux étant proche de l'objet, nous

en voyons d'une *manière déterminée* les points ſur leſquels ſe répand la lumière. Mais lorſqu'un objet eſt proche de la lumière & éloigné de l'œil, la lumière générale en ſera forte, mais ſa force ſera répandue d'une manière vague dans la maſſe de la clarté ; à cauſe que cette lumière étant comme un ſeul point dans la diſtance devient infiniment petite, & ſe perd dans l'eſpace de l'air avant qu'elle vienne à frapper notre vue. Il en eſt de même des ombres : celles des corps qui ſont proches de notre vue doivent être plus claires, & les corps paroîtront plus obſcurs ; & dans les endroits où la lumière ne peut pas pénétrer, les ombres ſeront plus fortes & plus décidées. Au contraire, les ombres générales des objets éloignés de la vue doivent être plus profondes ; mais les endroits les plus petits & les plus fortement ombrées doivent ſe confondre dans la maſſe générale d'ombre, juſqu'à ce que l'interpoſition d'une certaine quantité d'air affoibliſſe l'obſcurité des ombres, & rende indéciſe enfin juſqu'à la couleur locale même des objets.

Il faut obſerver auſſi que le clair-obſcur eſt la partie de la peinture par laquelle on décide les formes, & qui ſert à détacher les objets d'une ſurface plane, & à leur donner du relief. Les corps ne peuvent avoir que trois eſpèces de formes, qui ſont compoſées d'une ſuperficie droite, ou d'une courbe, ou d'une mixte. Il n'y a qu'une eſpèce de ſuperficie droite, mais il y en a deux eſpèces de courbes, la concave & la convexe ; & ce ſont les mixtes qui ſont les plus variées. Or, comme la partie des lumières & des ombres ſert à développer les formes, il faut avoir ſoin que les courbes n'aient point d'angle,

c'eſt-à-dire, aucune diverſité dans le degré de réflexion. Pour bien rendre ces formes par le clair-obſcur, on doit donc obſerver que depuis le foyer de lumière juſqu'à la demi-teinte, & de la demi-teinte juſqu'à l'ombre, ainſi que de l'ombre juſqu'au reflet, il ne doit pas y avoir de diverſité totale de teinte; mais qu'une dégradation imperceptible doit toujours, plus ou moins, précéder ce changement de ton, ſuivant la nature de la courbe qu'on repréſente. Les corps angulaires, ou compoſés de lignes droites, ce qui eſt la même choſe, doivent avoir le clair-obſcur de teintes interrompues, ſuivant leur forme, dont la ſuperficie change continuellement de direction. Les corps mixtes doivent, par ces mêmes raiſons, avoir un clair-obſcur de teintes mixtes.

---

§. I V.

Du Coloris.

LE coloris eſt cette partie de la peinture qui ſert non-ſeulement à repréſenter les ſimples apparences générales des objets colorés, mais encore à faire connoître au ſpectateur leurs qualités particulières, telles, par exemple, que la dureté, la poroſité, l'humidité, la ſéchereſſe, ainſi que toutes les qualités mixtes. Les matériaux propres à cette opération ſont les cinq couleurs dont nous avons parlé plus haut; ſavoir, le blanc, le jaune, le rouge, le bleu & le noir. Les couleurs ſecondaires, ou les premières teintes, compoſées du mêlange de ces couleurs

franches, ſont l'orangé, le verd, le violet, le gris cendré & le gris brun. Toutes ces couleurs ſe forment de deux couleurs parfaites, mêlées enſemble; mais ſi on les rompt par une troiſième, elles perdent toute leur beauté.

La nature nous donne deux eſpèces de couleurs; ſavoir, les obſcures tranſparentes, & les diaphanes claires. Il y a auſſi des couleurs opaquement obſcures, comme la laque, l'azur, le noir d'ivoire, & autres ſemblables; mais elles ne peuvent pas atteindre à cette opacité que l'on obtient par les couleurs tranſparentes. La différence qu'il y a entre un corps tranſparent & un opaque, conſiſte en ce que les rayons de lumière pénètrent dans le corps tranſparent & y paſſent même au travers; au lieu qu'ils s'arrêtent ſur la ſuperficie des corps opaques & en réfléchiſſent. Les corps mixtes, dont quelques parties ſont diaphanes & d'autres opaques, reçoivent de même les rayons de lumière, dont une partie reſte ſur la ſuperficie, & dont l'autre partie y entre, & impregne le corps entier de lumière qui y produit alors différentes couleurs, ſelon qu'elle y forme des angles répétés des rayons de lumière. Là où la ſuperficie n'eſt qu'imparfaitement éclairée, on voit au travers de ſa tranſparence les parties internes qui ne peuvent pas réfléchir la lumière vers nos yeux; ce qui fait qu'elles paroiſſent opaques; tandis que là où la ſuperficie ne retient point les rayons de lumière, nous y voyons au travers la lumière qui eſt répandue dans l'intérieur du corps : effet qui augmente la vivacité des couleurs.

La même choſe arrive dans la peinture, quand on paſſe légèrement

légèrement une couleur claire par-deſſus une couleur obſcure : elle la ternit & la rend griſe ; tandis qu'en mettant une couleur obſcure par-deſſus une couleur claire, on obtient, au contraire, une plus grande vivacité. Voilà pourquoi un corps à moitié diaphane ne préſente jamais une couleur pure dans ſes parties éclairées, mais bien dans les endroits où elle eſt pénétrée de rayons de lumière, ſans que la ſuperficie en ſoit éclairée. Il eſt donc à obſerver que, pour faire des carnations délicates, il faut employer beaucoup de teintes rompues, & qu'on ne doit ſe ſervir de couleurs franches que dans les endroits où la peau eſt tirée ſur les os ; parce que ces corps étant blancs par eux-mêmes, & la peau tranſparente, la lumière paſſe au travers, pour être reçue par le corps qui ſe trouve deſſous. Lorſque la lumière eſt fort vive dans les endroits où il y a deſſous la peau une ſubſtance graſſe & ferme, elle y occaſionne encore des teintes, pour ainſi dire, pures, qui ont plus ou moins un œil verdâtre, ſelon que la graiſſe eſt humide dans les endroits où la peau blanche y eſt tendue par-deſſus. Là où il y a beaucoup d'humidité, les teintes ſont bleuâtres ; & la même choſe a lieu par-tout où le ſang eſt couvert d'une peau blanche aſſez épaiſſe pour empêcher que la lumière ne paſſe au travers en aſſez grande quantité pour faire paroître rouge la matière qui compoſe le ſang, qui alors opère le même effet qu'un corps noir ; de ſorte que le blanc qui la couvre n'étant pas parfaitement compacte, doit paroître bleuâtre. Mais quand le ſang n'eſt enveloppé que d'une pellicule tranſparente, il paroît rouge dans la ſuperficie ; & là où la peau eſt entrecoupée, dans ſa ſurface, de petites

veines, où paſſe par-deſſus des endroits humides, il occaſionne une couleur pourprée ou violette.

De ce que je viens de dire, on peut conclure, je penſe, quelles ſont les cauſes qui donnent au corps humain ſes diverſes teintes, & comment il faut employer cette variété qui ſert à faire connoître la qualité propre à chaque partie. Nous devons donc avoir ſoin de remarquer, en général, que lorſque la ſuperficie eſt, par ſa nature, plus claire que le corps qu'elle couvre, elle paroît toujours comme mêlangée de particules d'ombres, c'eſt-à-dire, de petites taches noires. Tandis que ſi cette ſuperficie eſt, au contraire, de ſa nature, d'une teinte plus obſcure que le corps qui s'y trouve deſſous, les teintes en ſont alors plus pures & plus tranſparentes, qu'elles ne le ſeroient s'il s'y trouvoit deſſous un corps également obſcur. Les chairs dont la peau eſt plus groſſière, doivent être moins variées, parce qu'elles forment un corps plus compacte; tandis que la peau qui couvre parfaitement la chair, ou l'os qui eſt deſſous, doit être fort tranſparente.

J'ai promis, à l'article du clair-obſcur, d'enſeigner, le moyen de donner un plus grand degré de vérité à l'ombre, qu'on ne le fait ordinairement; je vais donc parler ici, ſuivant la même méthode, de la nature & des couleurs des corps éclairées. La lumière eſt une de ces choſes dont la nature eſt couverte du même voile qui cache aux yeux de l'homme la connoiſſance des premiers principes. Nous nous bornerons donc à parler de ſes effets, autant que l'expérience nous permet d'en juger. Il eſt vraiſemblable que la lumière n'eſt par elle-même douée

d'aucune couleur ; mais comme elle vient à nous en traverſant des matières intermédiaires, elle ſe teint ou ſe colore par le moyen de la réfraction qu'elle fait d'un corps à l'autre, juſqu'à ce qu'elle parvienne à nos yeux. Si le *medium* au travers duquel elle paſſe, ou qui l'entoure, & avec qui elle eſt mêlée, eſt ſubtil & peu chargé de parties hétérogènes, la lumière ſera plus claire, & d'une teinte moins forte ; elle ſera auſſi alors imprégnée davantage du premier degré des couleurs, qui eſt le jaune, & même en aſſez grande quantité du ſecond degré des couleurs, ſavoir, l'orangé. Enſuite elle prend le rouge, & enfin le bleu, puis elle ſe perd dans les ténèbres. Voila donc ce qui produit les différentes couleurs des corps éclairés. Ces couleurs, tant naturelles qu'artificielles, communiquent leurs teintes aux corps qu'elles éclairent ; plus les rayons de cette lumière ſe réfléchiſſent de fois, plus ils éprouvent de réfraction, & plus auſſi leurs couleurs prennent de vigueur. C'eſt l'air qui le premier reçoit la lumière, & qui, par conſéquent, doit néceſſairement être imprégné de ſa couleur ; & plus l'air eſt épais, plus il eſt chargé de couleur. Le peintre qui obſervera bien ce que je viens de dire, en pourra tirer une grande utilité pour l'accord de ſes ouvrages, parce qu'il ſuppoſera une teinte univerſelle, qui ſe mêlera plus ou moins avec toutes ſes couleurs, ſelon la quantité de cet air coloré qu'il croira néceſſaire de ſuppoſer entre les objets. Il faut qu'il obſerve auſſi que les reflets ne portent pas ſeulement avec eux la couleur du corps éclairé dont ils partent, mais encore une partie des couleurs dont ſe trouve imprégnée la lumière : ce qui

ſert beaucoup à l'accord général du tableau, & en particulier à la diſpoſition des couleurs des draperies, dont nous parlerons dans la ſuite.

Il y a deux choſes qui nous font appercevoir les couleurs des corps ; mais ſans examiner pour le moment ſi les objets ſont colorés par la nature, ou ſi les couleurs réſultent des formes ſur leſquelles les rayons de la lumière produiſent cet effet, nous remarquerons qu'il faut que le peintre conſidère chaque objet comme s'il étoit naturellement doué par lui-même des couleurs qu'il offre à la vue. Ce qui fait que ces couleurs ſont viſibles, c'eſt que les objets reçoivent la lumière ; c'eſt-à-dire, que ces objets ſont diſpoſés de manière que les rayons de la lumière viennent frapper ſur leur ſuperficie ; & plus ces rayons tombent perpendiculairement, plus les objets en reçoivent de lumière ; ce qui vient de ce que les objets ſont alors placés de manière que la lumière qui y tombe, peut réfléchir vers nos yeux à angle égal. Le corps qui reçoit la lumière forme un miroir lumineux, & c'eſt de l'endroit où la lumière nous paroît la plus forte qu'il part le plus de rayons, qui ſont teints d'une couleur pareille à celle du corps éclairé. Si le corps qui reçoit la lumière eſt diaphane & d'une ſuperficie unie, on n'y voit la lumière réfléchie que d'un ſeul point ; mais ſi ce corps eſt opaque & poreux, la lumière en ſera répandue ſur toute la ſurface, par les raiſons expliquées à l'article du clair-obſcur. Dans le cas de cette poroſité, la lumière ſe réfléchit d'une particule du corps vers l'autre ; voilà pourquoi nous appercevons alors davantage la couleur locale de ce

corps, que celle de la lumière. Là où le rayon forme un petit angle ſur l'objet, une partie de la couleur locale de ce corps s'y perd, & il s'y forme une teinte compoſée de l'ombre & de la couleur du corps. Enfin, lorſque les rayons de lumière gliſſent tout-à-fait le long d'un objet, ſans pouvoir le frapper, cet objet reſte parfaitement obſcur, à moins qu'il ne ſoit éclairé par la lumière répandue dans l'air ambiant, ou qu'il ne reçoive par reflets la lumière d'un autre corps. Cette lumière reflétée ſera teinte, ou de la couleur locale du corps lumineux, ou de celle du corps qui occaſionne ce reflet, mêlée avec ſa propre couleur & avec celle de la lumière. Les plus fortes ombres doivent être de la couleur de la teinte de l'harmonie générale, parce qu'on ſuppoſe que l'air en eſt déja coloré; ce qui s'entend de même de toutes les draperies, ainſi que de tous les autres corps. Quand on voudra donc bien rendre les lumières des corps telles qu'elles ſont en effet, particulièrement celles des chairs, on doit employer les couleurs opaques, & bien empâter ſon ouvrage, afin qu'il devienne un corps propre à recevoir la lumière & à la réfléchir en grande abondance vers les yeux.

J'ai diſpoſé les couleurs dans le même ordre que la lumière nous les préſente, en paſſant du blanc au jaune, au rouge, au bleu, & enfin au noir. Les objets qui ſont donc de nature à recevoir l'apparence du blanc ou du jaune, doivent néceſſairement avoir en eux des parties éclairées, ou propres à réfléchir les rayons de lumière vers nos yeux; & cela ne peut avoir lieu que par le moyen d'une quantité de particules opaques, compoſées,

hétérogènes, ſans interſtices ſuivies, & par conſéquent privées de toute eſpèce de tranſparence. Voilà pourquoi nous voyons qu'un verre qui eſt tranſparent, à cauſe de l'uniformité de ſes parties, ne l'eſt plus du moment qu'il a été caſſé & réduit en poudre, & paroît alors blanchâtre, juſqu'à ce qu'on mêle avec ſes particules un corps actuellement diaphane, telle que l'huile; ce qui lui rend une partie de ſa première tranſparence, pour autant que l'huile qui s'introduit & s'inſinue parfaitement entre ces particules, eſt une matière uniforme & tranſparente. Voilà auſſi pourquoi l'huile donne, en général, une certaine tranſparence aux couleurs, à cauſe qu'elle eſt un corps humide qui s'inſinue & s'épaiſſit ſans s'évaporer, & laiſſe les couleurs imprégnées de ſes particules.

Un corps eſt appellé diaphane, lorſque la lumière y paſſe au travers, ſans s'arrêter ſur ſa ſuperficie. On donne le nom de couleurs moëlleuſes à celles qui, par leur nature, ſont poreuſes, & dont les particules étant fort petites admettent beaucoup d'huile; il faut par conſéquent une grande quantité de ces couleurs pour produire le même effet qui réſulte d'une bien moindre quantité de ce qu'on appelle couleurs opaques, qui ſont d'une nature plus compacte ou plus denſe, de ſorte qu'il ne s'y mêle pas autant d'huile qu'avec les premières; & la lumière qui tombe ſur de ſemblables couleurs ſe réfléchit vers nos yeux. On peut facilement inférer de-là en quoi conſiſte la tranſparence des couleurs, & que l'uſage de beaucoup d'huile ne peut qu'être préjudiciable, parce qu'après un certain laps de tems, l'huile s'évapore,

ſe deſsèche, & laiſſe paroître les couleurs qui s'y trouvoient deſſous couvertes de l'épaiſſeur de l'huile. Cela a particulièrement lieu lorſqu'on s'eſt ſervi de couleurs légères & moëlleuſes en commençant un ouvrage : ce qui a cauſé la perte d'une infinité de beaux tableaux, ainſi qu'on le voit par ceux de l'école de Veniſe, la première qui ait introduit la manière de peindre avec un pinceau fort gras d'huile. Le Tintoret a ſur-tout eu ce défaut, qui ſe remarque auſſi dans quelques magnifiques ouvrages des Carraches. C'eſt pourquoi je conſeille aux peintres d'employer de la toile fort claire, afin d'éviter que leurs productions ne deviennent noires. C'eſt le procédé qu'ont ſuivi le Titien, Rubens & Van-Dyk, qui ont toujours couché fort légèrement leurs couleurs, en ſe ſervant de toiles fort claires; ce qui fait que leurs ouvrages ſe ſont bien conſervés, & ſont peut-être même devenus plus brillans qu'ils ne l'étoient lorſqu'ils ſont ſortis des mains de ces maîtres.

Il faut donc empâter fortement, en employant des couleurs épaiſſes & peu d'huile, pour faire le couler avec franchiſe, en ſuivant la trace des différentes formes de l'ouvrage; procédé qu'il faut auſſi obſerver en finiſſant enſuite le tableau; car c'eſt en diſpoſant la première couche qu'on doit ſonger aux principales maſſes, ainſi qu'à l'enſemble de l'ouvrage; afin qu'en y mettant la dernière main, on puiſſe porter plus d'attention à chaque partie en particulier; en obſervant néanmoins toujours, en commençant l'ouvrage, de maintenir, autant qu'il eſt poſſible, les teintes indéciſes, tendres & amies, c'eſt-

à-dire, d'un ton égal, afin de pouvoir donner, quand on le jugera à propos, plus de vigueur aux couleurs qu'on voudra faire paroître plus brillantes que les autres; car en ſuivant une méthode contraire, on court riſque de tomber dans un ſtyle dur & crud. En finiſſant l'ouvrage, on pourra ſe ſervir de couleurs moëlleuſes, pour faire quelques légères corrections, & pour glacer les ombres des objets les plus voiſins de la vue; ce qui contribuera beaucoup à donner une grande vérité aux ombres, à cauſe que les couleurs tranſparentes laiſſent paſſer les rayons de la lumière, de ſorte qu'ils ne s'arrêtent pas ſur la ſurperficie & ne réfléchiſſent point vers les yeux; ce qui fait que ces endroits ne paroiſſent pas éclairés, mais repréſentent des ombres véritables. De cette manière on pourra diſtinguer entr'elles deux ombres qui ſe trouvent à une différente diſtance, quoiqu'elles ſoient d'ailleurs d'un même degré d'obſcurité, en faiſant celle qui doit paroître la plus proche de la vue avec des couleurs moëlleuſes & tranſparentes, & celle qui en eſt la plus éloignée avec des couleurs épaiſſes & opaques, qui, en recevant la lumière, font l'effet de l'air intermédiaire. Il faut que j'avertiſſe encore ici qu'on ne doit pas employer des couleurs moëlleuſes pour repréſenter généralement toutes les eſpèces de corps, puiſque ceux qui, par leur nature, ſont opaques, ne demandent pas à être rendues diaphanes.

Il nous reſte encore à parler de chaque couleur en particulier, c'eſt-à-dire, de l'altération que les couleurs ſubiſſent par l'effet du clair-obſcur. Je commencerai donc par le blanc. Le blanc conſerve ſa teinte dans la lumière;

lumière; car la lumière colore le blanc qu'on emploie dans un tableau de la même manière qu'elle colore le blanc de l'objet ou de la draperie même. La ſeconde teinte doit avoir un foible œil bleuâtre, pour faire paroître la lumière colorée par le corps éclairé. Dans la troiſième teinte on mettra du gris foiblement colorié de la couleur de l'accord général, en l'obſcurciſſant, à proportion, dans les ombres; mais les reflets doivent être du même ton de couleur de la double teinte; ſavoir, de la lumière du jour & de celle des reflets. On cherchera donc à éviter de ne point être obligé de faire l'ombre d'une draperie blanche plus obſcure que celle d'une autre couleur locale naturellement plus ſombre. Voilà ce qu'il y a à obſerver en général; mais il y a des occaſions où il eſt abſolument impoſſible de ne pas contrevenir à cette règle. Ce que je viens de dire des draperies doit s'appliquer auſſi aux chairs blanches, dans leſquelles il faut pareillement maintenir les ombres claires & brillantes; & comme le blanc exclut également les trois couleurs franches, ſavoir, le jaune, le rouge, & le bleu, ſes ombres doivent conſerver auſſi le même caractère, ſans prendre la moindre teinte d'aucune de ces couleurs, ſi ce n'eſt à cauſe de la raiſon évidente de quelque reflet. Ceci eſt une règle commune pour tous les objets qu'on repréſente, qui doivent conſerver, chacune en particulier & par ſoi, dans leurs ombres, le même caractère qu'ils ont dans les endroits éclairés.

Le jaune eſt la couleur la plus claire après le blanc. Le jaune pur eſt celui qui ne tire ni ſur l'orangé, ni ſur le verd. Cette couleur perd une grande partie de

ſa beauté du moment qu'elle n'eſt pas aſſez éclairée, à cauſe qu'elle eſt naturellement claire par elle-même; tandis qu'elle devient, au contraire, plus vive & plus brillante par les reflets de ſa propre teinte; vu qu'elle reçoit volontiers la lumière, & qu'elle la réfléchit fortement; à cauſe que la lumière tient plus ou moins de cette couleur, qui devient plus forte encore dans ſes reflets.

Le rouge eſt la couleur la plus vive, & tient le milieu de toutes les couleurs en général. Le rouge le plus parfait eſt celui qui eſt également éloigné de l'orangé & du violet. Cette couleur ſe dégrade promptement, tant dans les clairs que dans les ombres; mais étant mêlée avec une lumière jaune, elle la reçoit facilement. Le rouge eſt auſſi la couleur qui forme le plus miroir, & qui renvoie la lumière avec le plus de force pendant le jour; mais la nuit, ſes ombres deviennent fort profondes, & ne reçoivent que difficilement les reflets des autres couleurs, pour les raiſons que je déduirai plus bas.

Le bleu, qui eſt la troiſième couleur, eſt, pour ainſi dire, le dernier degré de la lumière, à cauſe qu'il approche des ténèbres. Ses clairs ſont ordinairement dégradés par la couleur de la lumière. Les reflets qu'il reçoit de ſa propre matière ſont plus beaux que ſes clairs, parce qu'ils deviennent plus agréables par la foible teinte de jaune de la lumière qui s'y trouve mêlée. Ses ombres ſont plus fortes, mais elles ſe dégradent facilement, & recoivent volontiers les reflets des autres couleurs; mais ne les renvoient pas avec la même

facilité vers les autres corps, à moins que la lumière ne ſoit très-vive.

Le noir tient, dans la peinture, lieu de ténèbres; mais cette couleur prend facilement celle de la lumière quand elle en eſt frappée, & dans ſes ombres mêmes elle reçoit aiſément les reflets des autres couleurs.

---

§. V.

De l'Harmonie.

L'EMPLOI des couleurs dont nous venons de parler, forme la partie de la peinture à laquelle on donne communément le nom d'harmonie, quoique fort improprement ſelon moi. L'harmonie appartient aux choſes qui ont une meſure, ſoit de tems, de quantité, d'extention, ou d'une dimenſion quelconque, qui puiſſe former rapport d'une partie avec une autre *. Pour

---

* Sans vouloir combattre ouvertement cette opinion de M. Mengs, j'oſe croire cependant qu'il y a une vraie harmonie de couleurs. Un rayon de lumière peut cauſer aux nerfs optiques une ſenſation forte ou foible; tandis qu'un autre rayon fera, pendant ce même tems, une ſenſation différente, qui ſervira à tempérer & à adoucir la première; de ſorte que l'une de ces deux ſenſations ſera déſagréable par elle-même, en occaſionnant à nos organes une vibration plus ou moins forte qu'il ne le faut; au lieu qu'unies enſemble elles produiront un ſentiment agréable, en corrigeant l'une la trop grande force de l'autre; qui, à ſon tour, ſervira à rémédier à la

trouver donc l'harmonie des couleurs, il faudroit dabord déterminer la valeur de chaque couleur, & le déſigner par un nombre; opération qui feroit fort abſtraite &, pour ainſi dire, impoſſible, puiſqu'en ſuppoſant qu'on voulût marquer par des nombres les degrés des angles de réfraction que le rayon de lumière forme dans le priſme, cela demanderoit de grandes études, & déroberoit au peintre un tems précieux pour une ſcience qui lui eſt inutile. Il faut donc que le peintre obſerve que ce qu'on appelle harmonie ne l'eſt pas à proprement parler, & qu'on ne ſe ſert de cette métaphore dans l'art, que pour déſigner ce que les Italiens appellent *accord* (*accordo*), qui, dans la peinture, produit le même effet que l'harmonie dans la muſique. En convenant que l'harmonie faſſe dans la muſique l'effet qu'on lui attribue généralement; la douceur & la force des couleurs dépendront donc auſſi de l'effet qu'ils font ſur nos yeux ou ſur nos nerfs optiques. Les couleurs vives & claires ont plus de force que les couleurs mattes & obſcures, à cauſe que les rayons qu'elles réfléchiſſent vers nos yeux, font à-peu-près le même effet que pourroit produire le jour qui y tomberoit directement, & qui rempliroit de lumière tout l'intérieur de l'œil; ce qui, par ſa trop grande force, y occaſionneroit une ſenſation douloureuſe. On n'a pas le même in-

---

foibleſſe de la première; de la même manière que deux ſons oppoſés dans une certaine proportion, produiſent pour l'oreille cet accord agréable auquel on a donné, à juſte titre, le nom d'*harmonie*.

convénient à craindre des couleurs obſcures, parce qu'elles ne renvoient pas les rayons de lumière avec la même force. Comme les couleurs claires ſont celles qui produiſent la plus forte impreſſion ſur les organes de la vue, on doit les employer dans les endroits où l'on veut que l'œil du ſpectateur ſe porte & s'arrête le plus, afin qu'il reconnoiſſe que c'eſt-là la partie que l'artiſte a voulu indiquer comme la principale & la plus intéreſſante. Si la ſenſation qu'on veut produire doit être douce, comme dans les ſujets gracieux, il eſt néceſſaire de maintenir, le plus qu'il eſt poſſible, la vue du ſpectateur dans cette ſenſation, pour ne la lui faire perdre qu'inſenſiblement; c'eſt-à-dire, que du clair il faut le conduire à des demi-teintes, & non à l'ombre; & de même de cette première ombre, par degrés à des ombres plus fortes, ſans paſſer tout-à-coup de l'obſcurité aux plus grandes ténèbres. Si, au contraire, le ſujet eſt terrible & demande une expreſſion forte, les effets du tableau doivent être analogues à ce caractère, & l'on eſt obligé d'opérer en raiſon inverſe de la manière précédente.

Les couleurs pures & brillantes qui ont plus de force que les mattes, doivent être employées dans les endroits les plus remarquables du tableau, & il faut en faire plus ou moins uſage, ſelon que le ſujet eſt gai ou triſte, gracieux ou ſombre. Toutes les couleurs peuvent être rompues par le blanc & par le noir, en les plaçant de maniere qu'il en reſte peu de parties éclairées, à cauſe que toutes les couleurs ſe dégradent dans l'ombre, & y perdent leur vivacité. Le rouge demeure toujours dur, quand on l'emploie pur, & qu'on ne l'enveloppe

pas dans le véhicule de quelque couleur moëlleuſe, qui en tempère la crudité, en faiſant que les rayons de la lumière ne réfléchiſſent pas avec autant de force vers les yeux. Il faut de plus, que le peintre obſerve de quel ton de couleur eſt l'accord général; car en ſuppoſant, par exemple, qu'il ſoit rougeâtre, on pourra employer le rouge pour les figures du ſecond & du troiſième plans; & l'on devra ſe ſervir du bleu dans les endroits les plus proches de l'œil; & procéder ſuivant le même raiſonnement dans le cas que le ton général ſoit d'une teinte différente. Il eſt rare néanmoins que le rouge puiſſe ſervir d'harmonie générale à un tableau, vu que cette couleur eſt celle qui réfléchit le plus la lumière. L'orangé eſt la plus dure de toutes les couleurs mixtes, étant compoſé de la couleur la plus claire & d'une autre qui eſt la plus pure. Le verd eſt la plus agréable, à cauſe qu'il eſt formé du mêlange de la couleur la plus claire & de la couleur la plus obſcure; ce qui fait qu'il ébranle les nerfs optiques ſans les fatiguer. Le violet eſt, de toutes les couleurs compoſées, la plus forte, parce qu'il approche de la couleur la plus pure, & de la plus obſcure, ce qui fait qu'il occaſionne un ſentiment triſte.

Il eſt facile d'inférer, de ce que je viens de dire, comment on peut varier à l'infini toutes les couleurs, & de quelle manière on les emploiera avec utilité. Je paſſerai ſous ſilence une infinité d'autres obſervations, afin de ne pas devenir trop prolixe. J'ajouterai ſeulement ici, que, pour parvenir à un bon équilibre des couleurs dans un tableau, il faut ſe rappeller ce que j'ai dit

plus haut des cinq eſpèces de matériaux ou couleurs que nous avons pour rendre tous les objets que préſente la nature. Parmi ces cinq couleurs il y en a deux claires, deux obſcures, & une moyenne ou intermédiaire, que je regarde comme la plus pure, parce qu'elle n'appartient ni à la lumière, ni aux ténèbres, & qu'elle reçoit & réfléchit également l'une & l'autre; ſavoir, la lumière & l'obſcurité. C'eſt, dis-je, de ces matériaux que ſe ſert le peintre; & c'eſt, en employant plus ou moins les unes & les autres, qu'il parvient à exprimer des caractères décidés & diſtincts, par le moyen des ſenſations que ces couleurs produiſent dans l'organe de la vue. Si l'on faiſoit un tableau avec du blanc & du noir ſeulement, il en réſulteroit un tout ſans expreſſion, à cauſe de ſa trop grande uniformité; puiſque le blanc, & le noir amortiſſent toutes les couleurs, le premier dans la lumière, & le ſecond dans les ombres. Mais ſi l'on ſe ſert proportionnellement du noir, & du blanc, ſelon l'idée qu'on veut mettre ſur la toile, en employant tantôt plus le noir & tantôt plus le blanc, & tantôt auſſi des demi-teintes, on produira, malgré l'uniformité du caractère de ces deux couleurs, des ſenſations variées. En rapprochant les deux extrêmes, l'expreſſion ſera forte & dure; mais en mettant un grand intervalle de demi-teinte entre l'un & l'autre, le caractère en ſera plus doux; & lorſqu'on aura ſoin de faire ſuivre à un degré de teinte une autre qui en approche le plus, en les diſtinguant ſeulement aſſez l'une de l'autre pour rendre les objets diſtincts & clairs, il en réſultera un ouvrage fort ſuave. Si l'on ſépare les

clairs en maſſes des autres clairs, & les ombres, de même, des autres ombres, on donnera de la nobleſſe & de la grandioſité au tableau. Enfin, c'eſt en employant ces différens moyens qu'on parviendra à imprimer à ſes productions le caractère qu'on jugera convenable. Et ſi pour cela l'on ſe ſert avec art des couleurs, on pourra augmenter à l'infini la ſignification & l'expreſſion qu'on voudra produire. Mais il faut éviter avec ſoin de répéter pluſieurs fois la même force & la même grandeur des jours & des ombres, ainſi que les extrêmes dans les uns & les autres, & s'attacher toujours à la vérité & à la vraiſemblance; en ſe rappellant que le clair-obſcur eſt la baſe de la partie de la peinture qu'on appelle *harmonie*, & que les couleurs ne ſont que des tons qui ſervent à caractériſer la nature des corps; que par conſéquent on doit les employer ſuivant leur caractère général & les règles du clair-obſcur.

Il eſt néceſſaire auſſi de bien obſerver, dans l'emploi des couleurs, leur équilibre, afin qu'il en réſulte un parfait accord & de la grace. Il n'y a, à proprement parler, que trois couleurs; ſavoir, le jaune, le rouge & le bleu, qu'on ne doit jamais employer ſeuls dans un ouvrage; & quand l'occaſion ſe préſentera de mettre ſur la toile quelqu'une de ces couleurs pures, il faudra chercher le moyen de placer à côté une couleur rompue. Ainſi, par exemple, lorſqu'on ſe verra dans le cas de ſe ſervir du jaune pur, on l'accompagnera de violet, qui eſt produit par le mélange du rouge & du bleu. Si c'eſt le rouge pur que vous employez, vous y joindrez, pour la même raiſon, le verd, qui n'eſt que

le

le résultat du bleu & du jaune mêlés ensemble ; mais l'union du jaune & du rouge, qui forme le troisième mêlange, ne peut pas être mise souvent en usage avec fruit, à cause que la teinte est trop vive, par les raisons que j'ai alléguées. Il est donc nécessaire d'y joindre le bleu, ou du moins de l'accompagner de cette couleur. Ces couleurs, mises en œuvre de la manière que je viens de le dire, en plus ou moins de quantité, serviront à donner aux choses le caractère qui leur convient. Mais on doit se garder de mettre dans un tableau trop de couleurs pures & brillantes. On peut marier ensemble toutes les couleurs par le moyen du blanc & du noir : le blanc en ôte la dureté & les rend suaves & tendres ; tandis que le noir les dégrade & les amortit. Les couleurs composées de deux couleurs franches peuvent de même être amorties & rendues tendres, en y mêlant un peu de la troisième couleur pure. Ce que je viens de dire, doit s'appliquer non-seulement aux draperies, mais encore au coloris du nud, & même aux fonds ; en commençant toujours par se régler sur la partie principale, avec laquelle il faut acccorder tout le reste.



§. VI.

Continuation de la Section précédente sur l'Harmonie & sur le Coloris.

L'HARMONIE, dans la peinture, eſt un certain effet qui plaît aux yeux; de même que dans la muſique l'harmonie eſt ce qui charme l'oreille.

Je n'ai parlé, dans la ſection précédente, que de cinq couleurs, & je me ſuis par conſéquent éloigné des principes de Newton, qui en admet ſept; parce que j'ai penſé qu'il convenoit mieux de mettre en-avant un ſyſtême fondé ſur l'expérience & ſur la pratique de l'art, qu'une ſimple théorie ſpéculative; de ſorte même que je me borne à n'admettre que trois couleurs principales; ſavoir, le jaune, le rouge & le bleu. L'orangé eſt compoſé de jaune & de rouge; le violet ou le pourpre de rouge & de bleu; & le verd de bleu & de jaune; c'eſt pourquoi je ne les regarde que comme des teintes, & non comme des couleurs proprement dites.

Le blanc & le noir ſont néceſſaires pour rendre les trois couleurs pures, ou plus claires, ou plus ſombres; car ſans cela ces couleurs ne ſuffiroient pas pour obtenir la variété qu'il faut mettre dans un grand ouvrage de peinture; de même qu'il ſeroit impoſſible d'exécuter ſur le claveſſin une ſonate ſur une ſeule octave. Le blanc & le noir ſervent donc à rendre l'harmonie plus grave ou plus gracieuſe. Pour obtenir une bonne harmonie dans

un tableau, il eſt néceſſaire que le peintre faſſe enſorte que toutes les couleurs, tant ſimples que compoſées, s'y trouvent en égale quantité ; & toute la difficulté pour compoſer un ouvrage d'un grand & bon goût, conſiſte à trouver l'endroit où il faut placer les couleurs dont nous venons de parler.

L'harmonie générale d'un tableau doit ſe régler toujours ſur la teinte générale que lui donne la lumière. Je m'explique : ſi, par exemple, il eſt éclairé par le ſoleil, il eſt néceſſaire de maintenir l'harmonie du ton de la lumière, qui eſt jaune, à cauſe qu'elle colorera de ſa teinte tous les objets qu'elle ira frapper directement ; & les objets reflétés ſeront éclairés par les corps qui recevront la lumière du premier corps lumineux ; de ſorte que leurs couleurs ne ſont plus ſimples, puiſque l'air intermédiaire eſt déjà entièrement coloré par la première lumière. C'eſt de la même manière que les objets qui diminuent par gradation, & qui deviennent vagues par l'interpoſition de l'air intermédiaire, prennent auſſi la même teinte, à cauſe que les corpuſcules de l'air, qui ſe trouvent entre l'œil & les objets, ſont impregnés de la même couleur. Les ombres participent de la même teinte par deux raiſons ; ſavoir, 1°. parce qu'il n'y a point d'ombre qu'il n'y ait de reflets ; ſans quoi il y auroit ténèbres parfaites, c'eſt-à-dire, du noir ſans aucune couleur ; 2°. à cauſe que, ſi cela pouvoit avoir lieu, il faudroit que ces ténèbres tinſſent, plus ou moins, du ton général, vu que l'air qui ſe répand ſur les objets, ou, pour mieux dire, qui ſe trouve entre notre œil & les objets qu'on apperçoit, formeroit une eſpèce de voile du ton de l'harmonie géné-

rale. De même, lorſqu'un tableau repréſente des objets éclairés de la lumière du jour ordinaire, ſans ſoleil, ou de la lumière de l'air pur tombant par une fenêtre ſituée au nord, l'harmonie en ſera bleuâtre, & l'on doit ſuivre pour cela les mêmes règles que je viens d'indiquer plus haut; pour en agir de la même manière avec les autres jours, tant du levant que du couchant, &c. Dans toutes ces eſpèces d'harmonie, il eſt eſſentiel d'obſerver quelles couleurs ſont les plus oppoſées aux tons de l'harmonie, pour mettre ces couleurs ſur le devant du tableau, afin qu'elles paroiſſent ſaillir davantage, & mieux ſe détacher des autres objets; mais en les liant néanmoins avec ces autres objets par leur dégradation même, ainſi que je l'ai dit plus haut. Et par conſéquent la couleur qui eſt le plus d'accord avec l'harmonie générale, doit ſe trouver ſur le dernier plan, vu qu'elle s'y fondra & s'y perdra d'elle-même dans l'enſemble.

Pour parvenir à faire cette diſpoſition, il eſt néceſſaire que le peintre faſſe une étude particulière de la dignité & de la qualité des couleurs; ce qui lui fera concevoir que, lorſque je dis, par exemple, que le jaune eſt une couleur claire par ſa nature, il s'enſuit de-là qu'il faut l'employer par-tout où l'on veut que la lumière ſoit brillante, ſuivant les regles dont je parlerai dans la ſection ſuivante. Les parties ſombres ſont plus propres à être miſes ſur le devant du tableau que les parties claires, à cauſe que l'air éclaire les couleurs obſcures; de ſorte que par ce moyen on fait comprendre que le peintre a ſuppoſé qu'il y a peu d'air ambiant entre l'œil & l'objet repréſenté; ce qui ne peut pas être rendu avec autant

d'évidence en ſe ſervant d'objets clairs ; parce que tout ce qu'on veut rendre clair en peinture, paroît toujours très-foible en comparaiſon de la lumière naturelle du jour. Voilà ce qui détermine les habiles artiſtes à mettre toujours quelque maſſe d'ombre ſur le premier plan de leurs tableaux.

Le rouge eſt la couleur la plus vive, mais, en même tems, la moins fine, parce qu'il n'a, par ſa nature, aucun rapport, ni avec la lumière, ni avec l'obſcurité ; cependant il eſt propre à l'une & à l'autre, en perdant ſa pureté, ainſi que je l'ai obſervé plus haut. Il faut l'employer là où l'on veut mettre les parties les plus brillantes & les plus ſaillantes ; vu que ſa nature ne permet pas de le placer beaucoup en-arrière, ſans le mêler avec l'orangé & le violet. Lorſqu'on voudra s'en ſervir dans la partie éclairée du tableau, on pourra le faire ſans le rompre avec du blanc, ſinon il ſera toujours mat, crû & ſale.

Le bleu eſt, par ſa nature même, une couleur obſcure ; il faut par conſéquent s'en ſervir dans les parties ſombres du tableau ; & l'on aura ſoin alors de ne pas le rompre avec du blanc, lequel produit toujours une teinte aërienne, qui, au lieu de le faire ſortir, en détruiroit l'effet, en lui faiſant perdre ſa force & ſa qualité.

L'orangé peut, par les mêmes raiſons, être employé ſur les parties éclairées & ſaillantes.

Le verd eſt la plus douce de toutes les couleurs, à cauſe qu'il eſt compoſé d'une couleur claire & d'une couleur ſombre ; ce qui fait qu'il forme une demi-teinte fort agréable.

Les deux extrêmes; ſavoir, le blanc & le noir, s'emploient l'un & l'autre de la même manière, vu qu'ils dégradent & annihilent, pour ainſi dire, toutes les couleurs, ſans en avoir eux-mêmes aucune qui leur ſoit propre; de ſorte qu'ils peuvent ſervir, entre les mains d'un artiſte judicieux, à marier les couleurs les plus diſparates. Je pourrois en citer pluſieurs exemples; mais je me contenterai de ceux que j'ai trouvé les plus frappants. Rembrant a obtenu de l'harmonie dans ſes ouvrages en mariant les couleurs les plus incompatibles par le moyen des ombres; en ne laiſſant éclairé qu'une partie de ces couleurs, & en les ſéparant les unes des autres. Mais lorſque la diſpoſition des objets l'obligeoit à les rapprocher, il éclairoit alors avec art les unes, & rendoit les autres obſcures; car s'il les avoit miſes enſemble, elles n'auroient repréſenté que lumière & ombre, ſelon les règles connues du clair-obſcur. Le Barroche, au contraire, a mis dans ſes tableaux une agréable harmonie, en éclairant toutes ſes couleurs avec le blanc, par lequel il les a privées de toute leur vigueur; & par cette méthode il a ſu marier les couleurs les moins amies, & a donné à ſes tableaux un clair-obſcur d'un grand effet & bien raiſonné. Pour donner, en un mot, une idée du goût de ces deux maîtres, je dirai que Rembrant a peint tous ſes ſujets comme s'il les eût vus dans une cave, où il n'auroit pénétré qu'un foible rayon ſolaire, pour animer ſon harmonie, ſans y porter plus de lumière qu'il n'en falloit pour pouvoir diſtinguer de près une couleur de l'autre; tandis que le Barroche ſemble, au contraire, avoir peint ſes ouvrages en plein air, ou

dans les nues même, & comme ſi, entourrés de toutes parts de lumière & de reflets, ils n'euſſent, pour ainſi dire, point du tout reçu d'ombres; de ſorte que par cette abondance de clarté il a fait des tableaux brillans, & l'on pourroit même dire reſplendiſſans.

Si je ne me trompe, le peintre judicieux & ſage doit ſe ſervir de ces deux goûts différens, lorſque le ſujet le demande, & non pas autrement; mais il me paroit que, de ces deux extrêmes, c'eſt la manière de Rembrant qu'on doit préférer à celle du Barroche; vu que le goût du premier s'accorde avec la nature; tandis que celui du dernier ne ſubſiſte que dans l'imagination; & tout ce que l'eſprit invente, doit du moins s'appuyer ſur la vérité, ainſi que l'a dit le poëte philoſophe:

Ficta voluptatis cauſa ſint proxima veris.

J'ai remarqué plus haut que c'eſt avec trois couleurs qu'on peut former toutes les teintes. Les couleurs franches ou pures ſont d'une plus belle teinte & d'une plus grande vigueur, que les couleurs rompues ou mêlées; voila pourquoi il faut les employer dans les parties principales du tableau, & ſur leſquelles on veut que ſe fixent particulièrement les yeux; en ſe gardant bien ſur-tout de les mettre dans le lointain ou au fond du tableau, ou d'un groupe. Deux couleurs pures ne doivent jamais ſe trouver l'une à côté de l'autre; car comme la beauté ne conſiſte que dans une variété, pour ainſi dire, occulte, il eſt néceſſaire que deux couleurs pures ſoient interrompues par une troiſième qui les marie; car ſans

cela il y aura bien variété, mais non pas union. De même les trois couleurs ſimples ne font jamais un bon effet quand elles ſe trouvent unies enſemble ; cependant cet effet eſt moins déſagréable que celui qui réſulte de deux couleurs pures ſeulement. Il faut appliquer ceci, en général, aux couleurs ſimples qui ont le même degré de force & de pureté; car j'ai dit plus haut, qu'en rendant une choſe totalement claire par le moyen du blanc, & une autre tout-à-fait obſcure par l'emploi du noir, il en réſulte du clair-obſcur, & non de l'harmonie.

Il eſt donc néceſſaire, pour bien marier enſemble les couleurs, d'obſerver que des trois couleurs franches il faut en mêler deux enſemble pour en former une couleur rompue, & que la troiſième peut reſter pure; & c'eſt véritablement par cette méthode qu'on obtiendra de l'harmonie & de la variété. Si le ſujet demandoit qu'on n'employât que deux couleurs, on rompra alors ces deux couleurs avec la troiſième. Par exemple, le violet & le jaune feront bien d'accord, ſi l'on charge le violet de bleu. En chargeant le jaune de rouge il en réſultera une teinte verdâtre.

Le rouge & le verd unis enſemble font un fort bon effet. On pourra employer de même enſemble, avec ſuccès, le bleu & l'orangé; mais en obſervant que le rouge & le jaune ſont des couleurs trop brillantes auprès du bleu, qui eſt une couleur matte &, pour ainſi dire, ſombre. De ſorte qu'il faut amortir la vivacité de l'orangé pour le mettre en équilibre avec l'ombre du bleu. Voilà pourquoi le bleu, d'une teinte un peu verdâtre, & le cinabre, qui forment une eſpèce de couleur aurore

aurore ou jaune doré, vont très-bien enſemble. Cette règle peut ſervir à rompre & à mêler ſavamment toutes les couleurs, de manière qu'elles ne paroîtront ni crues ni dures, & l'on peut s'en ſervir non-ſeulement pour les draperies & les autres objets colorés, mais encore pour les fonds des tableaux & même pour les chairs.

Je recommande aux peintres de commencer par diſpoſer & terminer les choſes principales avant toutes les autres, & de ſuivre toujours les règles de l'art pour rendre les beautés de la nature, ſans jamais prendre une route contraire. Le peintre doit bien étudier le ſujet qu'il veut traiter, en liſant les écrivains qui en ont le mieux parlé, afin qu'il ſache exactement quelle lumière & quel moment du jour il doit employer, & quels perſonnages il faut qu'il mette en ſcène; enfin, dans quel ſiècle l'évènement a eu lieu; car il ſeroit ridicule de vêtir un roi de guénilles ou d'une draperie bigarrée, comme l'habit d'arlequin; ainſi qu'il ſeroit également abſurde d'habiller une jeune fille d'étoffes ſombres, un petit garçon de couleurs fortes, & un héros en couleur de roſe; comme auſſi de donner aux ſoldats, qui perſécutèrent le Chriſt, une uniforme à la Françoiſe avec des chapeaux à la Pruſſienne, & de couvrir les épaules d'un philoſophe d'une étoffe changeante ou d'une couleur tendre & brillante. En un mot, ce ſeroit manquer aux convenances de repréſenter un concile ou une aſſemblée des dieux avec le coloris de Rembrant; comme il y auroit de l'inconſéquence à peindre Enée aux enfers dans le goût du Barroche; car comme il faut qu'un ſujet mélancolique inſpire de la triſteſſe au ſpectateur, il ne doit pas être

composé avec des couleurs vives & agréables, qui flattent la vue ; mais on doit, au contraire, en faire les contrastes avec des teintes mattes & sombres. Il faut que la lumière ne paroisse pas celle d'un jour pur & serein, ni que l'harmonie charme l'œil ; de plus, les clairs doivent y être rassemblés sur une seule partie, sans être en grand nombre, ni répandus en différens endroits du tableau, ainsi que je le démontrerai ailleurs.

---

§. VII.

De la Composition.

LA composition demande beaucoup d'observations. Il faut d'abord que le peintre se représente vivement le sujet qu'il veut traiter, & que pour cela il ait consulté plusieurs fois les meilleurs écrivains qui en parlent, afin qu'il l'ait profondément imprimé dans la mémoire. Il ne doit pas non plus se contenter d'en lire les principaux traits ; mais il est essentiel qu'il étudie l'histoire entière, afin qu'il connoisse bien les caractères des personnages qu'il doit mettre sur la toile ; ce qu'il ne peut savoir sans examiner leur vie entière, pour juger du but qu'ils peuvent avoir eu en faisant l'action qu'il veut représenter ; car un méchant homme fait quelquefois une bonne action. Cependant il est convenable que le peintre fasse connoître son caractère, soit par l'attitude générale du corps, ou par les traits du visage, afin qu'on sache

la raiſon qui le détermine à agir de la ſorte. Il eſt de même eſſentiel de ſe tranſporter au tems & au lieu de l'évènement, ainſi que de ſe rappeller le coſtume du peuple & du ſiècle dont il eſt queſtion ; & dans le cas qu'on ne trouve aucuns indices de cela dans les livres ou dans les monumens, il faudra alors s'en procurer des notions, en remontant à la ſource où ces peuples peuvent avoir puiſé leurs loix & leurs uſages ; ainſi que les Grecs, par exemple, les ont pris des Egyptiens, & les Romains des Grecs, &c. Et pour cela il eſt bon de conſulter les hiſtoriens, afin de s'en former une juſte idée. Il y a auſſi des occaſions où l'on peut tirer quelqu'utilité des modes de nos jours ; puiſqu'en général toutes les nations conſervent plus ou moins les mœurs de leurs ancêtres, qui toutes ſont fondées ſur la nature, & offrent rarement une entière diſparité ; de ſorte qu'il eſt facile d'en juger par analogie, en partant des uſages des anciens qui doivent en approcher le plus. Il convient auſſi de déſigner le lieu de la ſcène, ſoit par les arbres & les plantes, ſoit par la nature du ſol même, par les fleuves ou par la mer, par le caractère de l'architecture, ou par le goût particulier des arts du pays ; car ce feroit une abſurdité de placer l'Apollon du Belvédère dans un édifice de Babylone, ou la figure d'un perſonnage de nos jours dans un martyre de ſaint qui a eu lieu il y a mille ans.

Il eſt néceſſaire auſſi de ſonger au ſite particulier, afin de ſe repréſenter la lumière qui convient à la ſcène qu'on emploie, & de faire des acceſſoires, ainſi qu'une architecture intérieure, qui ſoient de même analogues au ſujet ; enfin, de conſidérer, en général, que les choſes n'é-

toient pas, du tems de Cain ou d'Enoch, ce qu'elles ſont de nos jours; & qu'alors on ne connoiſſoit pas l'ordre compoſite, non plus que tous les autres objets d'ornement & de luxe qui ſont aujourd'hui en uſage. Il faut que l'artiſte ſe rappelle auſſi en quel ſiècle les arts & les ſciences ont été inventés & découverts, ou dans quel têms ils ont été introduits dans un pays, & à quelle époque ils y ont fleuri, & y ſont parvenus à leur plus haut degré de perfection; ſans ignorer quel y a été le tems de leur décadence & de leur entière ruine.

Il ne me reſte plus qu'à parler de ce qui eſt néceſſaire pour la compoſition des figures. Les règles qu'il faut obſerver dans chaque figure en particulier, conſiſtent principalement dans le contraſte ou l'oppoſition des membres entr'eux, l'expreſſion, la convenance, la qualité & l'âge de chaque perſonnage.

Le contraſte ou l'oppoſition des membres conſiſte en ce que faiſant avancer un bras, il faut faire porter en-arrière la jambe du même côté; tandis que le bras du côté oppoſé ſe trouvera en-arrière, & la jambe en-avant. Les deux bras ne doivent pas ſe porter également en-avant, à cauſe qu'on ne peut pas reculer également les deux jambes en-arrière ſans que la figure ne tombe. Il faut que la tête penche vers l'épaule qui eſt la plus haute, & ſe tourne du côté de la main qui eſt la plus avancée.

Aucun membre ne doit former un angle droit; & il ne faut pas que deux membres ſoient parallèles entr'eux. Une main ne doit jamais ſe trouver exactement vis-à-vis de l'autre; & c'eſt mal faire que de mettre deux extrêmités ſur une ligne perpendiculaire ou horizontale. Il

eſt bon auſſi d'avoir ſoin qu'un pied & les deux mains, ou les deux pieds & une main ne ſe trouvent pas ſur une ligne droite; car cela feroit un bien mauvais effet.

Un groupe conſiſte dans l'union de pluſieurs figures, qui toutes doivent ſe lier entr'elles. Il faut les compoſer toujours d'un nombre impair; comme trois, cinq, ſept, &c. De tous les nombres pairs, les moins déſagréables & les moins mauvais ſont ceux qui ſont formés de deux nombres impairs; mais il ne peut jamais réſulter de la grace de ceux de deux nombres pairs. Ceux de la première eſpèce ſont, par exemple, ceux de ſix, de dix, de quatorze, &c.; & ceux de la ſeconde eſpèce, ſont ceux de quatre, de huit, de douze, &c. Chaque groupe doit former une pyramide, & il faut, en même tems, que ſon relief ait, autant que poſſible, une forme ronde. Les principales maſſes doivent ſe trouver au milieu du groupe, en cherchant toujours de mettre les moindres parties ſur les bords ou extrêmités, afin de donner plus de grace & de légèreté au groupe. On doit avoir ſoin auſſi de donner au groupe une profondeur proportionnée à la place qu'il occupe; c'eſt-à-dire, de ne point mettre les figures à la file, afin qu'il en réſulte de la grace par la variété dans la grandeur des formes, & par la diverſité qu'on y remarque alors dans les accidens de lumière. Il faut pareillement obſerver, ainſi que je l'ai déja dit plus haut, qu'il ne ſe trouve jamais pluſieurs extrêmités ſur une ligne droite, ſoit horizontale, perpendiculaire, ou oblique; qu'aucune tête ne ſe rencontre avec une autre, ſoit horizontalement ou perpendiculairement; qu'aucune extrêmité,

ſoit tête, main ou pied, puiſſe former une figure régulière, comme triangle, carré, pentagone, &c.; que jamais il n'y ait une égale diſtance entre deux membres, ni que les deux bras ou les deux jambes d'une figure ſe trouvent dans le même raccourci; enfin, qu'il n'y ait aucune répétition dans la diſpoſition des membres. Si, par exemple, on fait voir la partie de deſſus de la main droite, il faut qu'on montre la paume de la main gauche. On doit auſſi chercher toujours à faire paroître les plus belles parties du corps, qui, en général, ſont toutes les jointures, le col, les épaules, les coudes, les poignets, les hanches, les genoux, le dos, la poitrine. Ces parties ſont belles par deux raiſons; la première, parce que c'eſt dans les extrêmités qu'on peut mettre le plus d'expreſſion & de ſavoir; & la ſeconde, à cauſe que le dos & la poitrine étant les plus grandes parties du corps de l'homme, ſont auſſi les plus belles pour unir, dans un groupe, une grande maſſe d'une même couleur agréable, comme l'eſt celle de la chair; ainſi que pour donner par-là un doux repos aux yeux, ſoit dans le jour ou dans l'ombre. Le corps de la femme eſt agréable ſous tous ſes différens aſpects, lorſqu'on prend ſoin de voiler les parties que la décence demande qu'on ne montre point. Il faut remarquer néanmoins qu'en dérobant avec intelligence quelques parties aux yeux, on en augmente la beauté & la grace. Car il eſt certain qu'un ſein qui n'eſt pas tout-à-fait nud paroît infiniment plus beau; & il en eſt de même d'autres parties qui gagnent à être à moitié cachées. Celui donc qui expoſe à la vue plus de nudité que la décence le permet, ne fait

naître dans l'eſprit des ſpectateurs que des idées malhonnêtes, ſans obtenir la moindre eſtime, parce que ce n'eſt point de ces choſes que dépend la beauté de l'art. Il y a deux raiſons pour leſquelles les figures des femmes nues plaiſent plus en peinture, que celles des hommes : la première, c'eſt que leur coloris eſt plus agréable, que le clair-obſcur en paroît plus rond, à cauſe de la plénitude des chairs, & que par conſéquent les maſſes en ſont plus belles; voilà auſſi pourquoi le corps d'un beau jeune homme fait plus de plaiſir à voir que celui d'un homme nerveux & robuſte. La ſeconde raiſon conſiſte, en ce qu'on a plus ſouvent occaſion de voir des figures de femmes nues en peinture qu'en nature; ce qui eſt cauſe qu'elles nous paroiſſent plus idéales que le corps d'un homme que nous pouvons voir dans l'état de nature toutes les fois que nous le voulons. On peut y joindre une troiſième raiſon, qui eſt facile à deviner.

Lorſqu'il eſt néceſſaire de mettre enſemble pluſieurs groupes de figures, on obſervera les mêmes règles que j'ai indiquées pour les groupes d'un nombre impair de figures; c'eſt-à-dire, qu'il faut tâcher d'employer un nombre impair de groupes. Mais dans le cas cependant que ce nombre de groupes, ou de pyramides, ne peut pas avoir lieu, à cauſe que le tableau n'eſt pas aſſez grand, on pourra alors faire un ſeul groupe entier, & deux demi groupes ſur les deux côtés, en cherchant néanmoins à obſerver la loi preſcrite pour la profondeur des groupes, & le nombre des figures dont ils doivent être compoſés. La figure principale doit toujours

ſe trouver placée dans le milieu ; & lorſqu'il y a pluſieurs figures principales, il faut alors tâcher de les mettre toutes vers le milieu, toujours ſur le ſecond plan, & jamais ſur le premier, afin qu'elles y paroiſſent comme entourées des autres objets, & qu'on puiſſe les détacher les unes des autres par le moyen du clair-obſcur & de la perſpective. Il eſt néceſſaire auſſi que toute la compoſition, en général, décrive un demi cercle, ſoit concave ou convexe, parce que de l'une & de l'autre manière, il eſt facile de faire paroître au milieu du tableau les parties principales & les plus brillantes.

Il faut d'ailleurs ne pas négliger non plus la variété, c'eſt-à-dire, de préſenter principalement aux yeux toutes les plus belles parties du ſujet en général, & de chaque figure en particulier ; ſans tomber néanmoins dans le défaut de faire paroître toujours certaines parties & de cacher les autres. Lorſque le ſujet le permet il ne faut pas négliger d'y faire entrer des individus de tout âge & de tout ſexe ; ce qui produit une agréable variété dans l'expreſſion & dans l'action ; en obſervant de plus qu'il y ait une parfaite ſymmétrie & un bon équilibre entre toutes les parties du tableau, mais ſans mettre poids ſur poids, ou poids contre poids, ſoit ſur une ligne horizontale ou perpendiculaire.

§. VIII.

§. VIII.

De la Grace.

COMME il eſt, pour ainſi dire, impoſſible de bien définir en quoi conſiſte la grace dans les ouvrages de l'art, je me contenterai de parler des effets qu'elle y produit. Il eſt hors de doute qu'elle ne conſiſte ni dans le coloris, ni dans les formes, ni dans le clair-obſcur, pris chacun ſéparément, mais qu'elle eſt le réſultat de toutes ces parties réunies; de manière que s'il y en a une ſeule qui manque, ou qui ne ſoit pas bien exécutée, il ne peut plus y avoir de grace. Beaucoup de monde la confondent avec la beauté; tandis que celle-ci n'en eſt qu'une partie qui réſide dans les formes. D'autres, qui ne ſont pas moins dans l'erreur, la cherchent dans l'harmonie, laquelle n'a de rapport qu'au coloris, & qui d'ailleurs n'en eſt que la moindre partie, puiſqu'elle a beſoin du clair-obſcur pour produire ſon effet. Ce n'eſt point non plus dans le clair-obſcur que conſiſte la grace, vu que ſon emploi ſeul eſt de produire la rondeur ou le relief des objets. Nous ſavons néanmoins que ſans ces trois parties on ne peut pas atteindre à la grace dans la peinture, ce qui eſt bien moins poſſible encore ſans la variété: de ſorte que, malgré toute la beauté dont une choſe eſt douée, nous voyons que cette choſe ne peut pas avoir de la grace lorſqu'elle

ſe trouve iſolée : il paroît par conſéquent que la beauté eſt une qualité ſubordonnée à la grace.

Il y a donc, ſuivant l'idée que je m'en forme, deux eſpèces de grace : l'une naturelle & ſimple, & l'autre compoſée. Celle de la première eſpèce peut ſe trouver dans toutes les choſes, & a beaucoup d'analogie avec la beauté ; la ſeconde réſulte de l'union de pluſieurs choſes, qui ſont déjà douées de la grace primitive ou naturelle, & qui, par cette union, forment une qualité d'un troiſième ordre, qui n'eſt ni la beauté, ni l'harmonie, mais qui répand un charme puiſſant ſur les ouvrages de l'art, & dont toutes les autres parties ne ſont que des acceſſoires.

Je ne m'étendrai pas davantage ſur l'eſſence de la grace, pour m'occuper maintenant à indiquer au peintre la manière dont il peut l'acquérir. Tout ce qui peut être peint doit avoir une forme, des couleurs, & par conſéquent du clair-obſcur, des jours c'eſt-à-dire, & des ombres. Pour parvenir donc à en former une repréſentation gracieuſe, il eſt néceſſaire de donner beaucoup de variété à chacune de ces parties en particulier, ce qui produira la grace dans le tout ; en ayant ſoin cependant de ne pas mettre une égale variété dans chacune de ces parties, parce qu'il n'y auroit plus alors une véritable variété, & que le fondement de la grace y manqueroit.

Ce que je viens de dire peut ſe démontrer par l'eſquiſſe ou le ſeul contour d'une figure, & même par un ſimple caractère d'écriture, auquel on peut donner, en variant la force & la délicateſſe du trait, une grace qu'on ne

trouve point dans ſes formes mêmes, quoique belles d'ailleurs, lorſque les jambes en ſont par-tout d'une force & d'une groſſeur égales : ce qui ſert à nous convaincre que la grace conſiſte principalement dans la variété.

C'eſt à cauſe de cette même variété que nous prenons plaiſir à voir des choſes nouvelles pour nous, dont l'habitude de les avoir ſous les yeux diminue le mérite de la variété ; de ſorte qu'elles ceſſent bientôt de nous être agréables. Et c'eſt par la même raiſon que les vieillards ſont moins ſenſibles au plaiſir de la nouveauté, parce qu'ils ont vu tant de choſes, qu'ils ne ſont plus frappés de leur variété, ou du moins cela a bien rarement lieu.

Pour parvenir donc à donner cette grace aux ouvrages de peinture, & pour qu'il en réſulte du plaiſir pour nos ſens, il eſt néceſſaire de flatter la vue par la variété ; puiſque, par ce moyen, on les fait jouir du plaiſir de la nouveauté, en les faiſant paſſer ſucceſſivement d'une choſe à une autre ; ce qui nous ſauve le dégoût produit par une trop longue contemplation du même objet, & nous porte à diſtinguer dans cette variété même les choſes les plus remarquables, ainſi que cela arrive à la vue d'un bouquet de fleurs, dans lequel une roſe, par exemple, ſe fait d'abord remarquer parmi pluſieurs autres fleurs plus petites, leſquelles feront oublier, pour un inſtant, la roſe qui eſt la plus grande ; & c'eſt ainſi que la vue paſſe ſucceſſivement d'un objet à un autre, en jouiſſant continuellement de la nouveauté, par la variété de ces différentes choſes, dont chacune en particulier eſt douée par elle-même d'une grace naturelle.

§. I X.

De la Grace du Contour.

LA grace du contour consiste en ce que nous appellons élégance, laquelle est la facilité jointe à la variété des formes. L'élégance peut se trouver même là où il n'y a point de correction; parce que celle-ci est nécessaire à la beauté, & que celle-là tient à la grace.

Pour faire mieux comprendre ceci, je me servirai de l'exemple de trois peintres célèbres, le Corrége, le Caravage & Rubens, qui se trouvent tous trois à une égale distance de l'extrême beauté, ou du moins de la correction; mais qui différent beaucoup entr'eux quant à la grace & à l'élégance. Le Caravage n'avoit ni variété, ni correction; ce qui fait que son dessin est fort mauvais. La beauté & la correction manquoient absolument à Rubens, qui cependant avoit plus de variété que le Caravage; aussi plaît-il davantage. Le Corrége, malgré quelques incorrections, mettoit tant de variété, d'élégance & de grace dans ses ouvrages, qu'il fait oublier ces défauts; & par ces moyens il s'est formé un goût particulier de dessin, qui sans contredit seroit le plus beau & le plus grand qu'on connoisse, s'il ne péchoit pas par un peu d'uniformité; & c'est cette partie que les Caraches ont portée la plus loin.

Il faut donc distinguer dans le dessin l'élégance de la grace, puisque celle-ci consiste dans l'union de cette

même élégance avec la variété ; & lorſque l'une ou l'autre de ces qualités lui manque, on ne peut plus lui donner le nom de grace. L'élégance conſiſte à fuir tous les extrêmes dans les formes, & dans un certain équilibre entre les contours concaves & les convexes. Rubens a trop employé les lignes convexes qui rendent les formes lourdes & communes. Le Corrége, au contraire, a ſu ſi bien unir les formes concaves avec les convexes, qu'il eſt parvenu par-là à la plus grande élégance & légèreté. Les Caraches qui ont cherché à l'imiter, n'ont pas ſu conſerver cet équilibre, & ont trop aimé la ligne convexe.

On peut faire ces mêmes obſervations ſur les ſtatues antiques, même ſans ſortir du palais Farnèſe, en remarquant le goût différent que préſente le fameux Hercule de Glicon, & l'autre Hercule qui eſt à côté de celui-ci ; ainſi qu'entre les parties originales du premier & celles qui en ont été reſtaurées par des artiſtes modernes. La même obſervation peut ſe répéter en comparant la Flore du même palais avec la ſtatue de l'empereur Commode qui n'offre pas la moindre élégance. L'Hercule de Glicon, qui eſt d'un ſtyle ſublime, malgré ſa grandeur & ſa force, paroît très-léger quand on le voit à une certaine diſtance ; tandis que les autres ſtatues, quoique moins grandes & moins fortes, paroiſſent néanmoins plus lourdes & plus groſſières. La même réflexion ſe préſente encore en voyant les ſtatues antiques du premier ordre, tels que l'Apollon, le Laocoon, &c. ; car, en les examinant, on diſtinguera la différence qu'il y a entre le goût Grec & ce qu'on appelle le goût Ro-

main, qui offre toujours une certaine dureté de ſtyle, & un défaut d'élégance.

Si le Dominicain avoit poſſédé cette partie, il auroit été excellent; mais le défaut d'élégance lui a beaucoup nui. Raphaël auroit atteint au plus haut degré d'élégance, s'il avoit quelquefois donné plus de rondeur à ſon deſſin; c'eſt-à-dire, ſi, dans certaines parties, il n'avoit pas trop alongé les lignes droites : cependant il a toujours été merveilleux dans le raiſonnement de la variété des lignes, & ſans l'imperfection dont nous venons de parler, il auroit égalé le mérite des artiſtes anciens de la première claſſe. Voilà auſſi la raiſon pourquoi il fut moins heureux dans les figures de femmes & d'enfans; mais, au contraire, admirable dans celles de vieillards, de philoſophes, d'Apôtres, & de la nature nerveuſe en général; tandis qu'il tomboit dans une eſpèce de péſanteur en voulant être gracieux, à cauſe qu'il ſe ſervoit alors trop de la ligne convexe. On ne peut pas citer ici Michel-Ange, puiſqu'il a abſolument ignoré la partie de l'élégance; & comme ceux qui ont cherché à l'imiter, ſont encore plus vicieux que lui dans cette partie, il eſt inutile d'en faire mention. Il faut donc ſe propoſer, pour règle générale, qu'il ne peut pas y avoir d'élégance ſans variété; car quand même on donneroit une rondeur bien entendue aux chairs, il eſt cependant impoſſible d'atteindre au but qu'on ſe propoſe par-là, ſi cette rondeur ne ſe trouve pas dans un juſte équilibre avec les autres formes; & voilà en quoi conſiſte le principal défaut de Rubens. En un mot, toute forme quelconque qui ſe trouve

répétée trop ſouvent, détruit l'élégance, qu'on obtiendra, au contraire, en variant les formes avant qu'elles ſoient parfaitement prononcées; car en les terminant tout-à-fait, on parviendra bien à la variété; mais il n'y aura plus d'élégance. Voilà pourquoi, par exemple, en voulant faire une forme ronde, il faut, avant de parvenir au demi-cercle, détourner un peu la courbe & la terminer par un angle obtus. Dans la nature, qui doit toujours ſervir de modèle au peintre, il n'y a aucune forme parfaitement ronde, ni parfaitement carrée; mais tout y offre une continuelle variété de lignes. Ce qui nous reſte encore à dire des contours appartient à la compoſition; ainſi nous en parlerons à l'article qui traite de cette partie.

---

§. X.

De la Grace dans le Clair-Obſcur.

APRES avoir parlé de la grace qui conſiſte dans une élégante variété des formes, examinons maintenant de quelle manière il faut la chercher dans le clair-obſcur. Nous avons déjà remarqué que les maſſes de lumière & d'ombre doivent être de force & de grandeur différentes pour former un bon clair-obſcur; ce qui, en même tems, y produira de la variété, & par conſéquent de la grace. Entrons ſur cela dans quelques détails.

Il faut donc commencer par faire choix d'une lu-

mière principale, pour la placer ſur la partie du tableau qu'on voudra rendre la plus brillante & la plus remarquable; en obſervant de ne pas introduire dans tout l'ouvrage une autre lumière d'une ſemblable force ou grandeur. On doit ſuivre le même principe relativement aux ombres; &, par ce moyen, on parviendra à répandre une merveilleuſe grace ſur tout l'ouvrage.

Après cela on diſtribuera les demi-teintes en différens degrés, de manière qu'elles contribuent à donner plus d'éclat aux deux principaux extrêmes; en ayant ſoin de ne point ſe laiſſer éblouir par un certain clair-obſcur fort brillant, mais faux, qui a ſéduit un grand nombre de peintres par le grand relief & la force toute particulière qu'il donne aux objets; c'eſt-à-dire, par des oppoſitions violentes, en joignant les deux extrêmes; ſavoir, les plus grandes lumières & les plus fortes ombres; ce qui détruit toute la grace & tout l'effet des demi-teintes, & qui plus eſt, fait perdre ſa beauté au coloris même; puiſque, comme je l'ai déjà remarqué, le blanc & le noir, qui forment les deux extrêmes, ne ſont pas de véritables couleurs, & que, pour donner de la grace à un tableau, il eſt néceſſaire que tout ce qui s'y trouve repréſenté ſoit plus ou moins viſible, afin qu'il en réſulte une parfaite variété, dans laquelle conſiſte la grace; & cela ne s'obtient que par une dégradation bien raiſonnée des jours & des ombres.

Il faut obſerver auſſi la valeur des couleurs, ainſi que je l'ai déjà dit à l'article du coloris; & l'on ne doit point, à cauſe que la lumière eſt beaucoup plus

agréable

agréable que l'obſcurité, détruire la grace d'une figure, ou d'une draperie claire, en y oppoſant une forte ombre, dans l'intention d'y donner plus de force, ainſi que le font pluſieurs peintres, & comme le Guerchin en a ſur-tout donné l'exemple. Il eſt donc eſſentiel de conſerver à chaque choſe ſon vrai caractère, & ſa valeur particulière, en donnant aux chairs claires des ombres qui y conviennent, & pour fonds des choſes encore plus dégradées; en conſervant ainſi l'union ſans nuire à la variété; car il ſeroit abſurde de donner des ombres toutes noires à une draperie blanche, puiſque la nature de cette couleur ne peut ſubir de changement, & que ni les clairs, ni les ombres ne peuvent pas en être altérés.

C'eſt à la nature même qu'il faut attribuer le plaiſir que nous prenons à voir des choſes claires. La clarté reſſemble à la lumière, laquelle nous eſt d'un grand ſecours. Auſſi voit-on que les peintres, dont les ouvrages ſont ſombres, ont eu les idées & le caractère de la même teinte; car tout cela dépend du tempérament.

Il faut donc donner aux productions de l'art le ton le plus gai qu'il eſt poſſible; & lorſqu'on a à repréſenter quelque ſujet triſte dans un air ouvert, on doit faire tomber la lumière de côté, afin de produire beaucoup d'ombre.

En un mot, ſans expreſſion il ne peut pas y avoir de propriété; de même que ſans propriété il n'y a point de beauté, & ſans beauté point de grace: ainſi, par exemple, ſi l'on donne à une figure de femme le contour

mâle de l'homme, il n'y aura ni la propriété, ni la beauté; & moins encore la grace convenable au ſujet, quelque beau que puiſſe d'ailleurs être ce contour.

---

§. X I.

De la Grace dans la Compoſition.

J'ai déjà obſervé pluſieurs fois, que c'eſt la variété qui, dans toutes les parties de la peinture, forme la grace, je vais maintenant expliquer comment on peut obtenir cette variété dans la compoſition. Il faut remarquer, avant tout, que la variété doit ſe trouver unie à toutes les autres parties que j'ai indiquées comme néceſſaires pour former une bonne compoſition; variété qu'il ne ſera pas difficile d'obtenir, puiſque la peinture eſt un art libre, qui permet de faire un choix dans la nature de ce qu'on juge le meilleur & le plus convenable au ſujet qu'on traite. Toute l'erreur d'un grand nombre de peintres, qui ne ſavent pas unir la raiſon avec le goût, provient de ce qu'ils donnent plus d'attention & de ſoin aux acceſſoires qu'à l'objet principal. Pour éviter ce défaut, il eſt eſſentiel de commencer toujours par placer, avant toute autre choſe, la principale figure, & de lui donner toute la dignité & toute la propriété qui convient à ſon caractère. Après quoi l'on diſpoſera les principales figures de chaque groupe, pour paſſer tout de ſuite à chaque figure en

particulier, en obſervant de ne rien faire, qu'après avoir ſongé à ce qui mérite d'être placé auparavant. De cette manière, on facilite à l'eſprit le moyen de concevoir & de diſpoſer avec intelligence toutes les parties, & de remarquer ſi l'on n'eſt point tombé dans quelque faute ou dans quelque répétition. Cela fini, on examinera attentivement l'ouvrage pour voir ſi l'on y a obſervé exactement toutes les règles de la compoſition; & l'on y trouvera certainement la propriété & la variété convenables, parce que toutes ces parties ſont néceſſairement liées l'une à l'autre.

Il faut chercher à introduire dans un tableau quelconque des figures de tout âge, de tout ſexe & de toutes les claſſes; ainſi que les différentes impreſſions que les objets étrangers peuvent faire ſur ces perſonnages : par ce moyen on obtiendra la propriétè, & avec elle la variété, la beauté, & enfin la grace. Si à cela on joint l'attention de donner à chaque figure les vêtemens convenables à ſa condition, à ſon âge & à ſon ſexe, en obſervant, en même tems, les règles du clair-obſcur, du deſſin, &c. on répandra ſur le tableau une variété merveilleuſe & une beauté particulière, dont la réunion produira un ouvrage parfait & plein de la plus grande grace.

Quant à la propriété, il eſt néceſſaire d'avertir que s'il arrive qu'on ait à peindre quelqu'objet, qui par lui-même n'ait aucune grace, il faut chercher à lui en donner, en rendant belles les parties qui lui ſont le plus particulières, & en les faiſant paroître plus que les autres. Par exemple, il n'y a point de figure humaine plus groſſière & plus laide que celle des ſatyres, des faunes, des cen-

taures & des tritons ; cependant il eſt poſſible de leur donner de la beauté & même de la grace, en obſervant bien la propriété de leur nature. Dans les parties humaines d'un centaure, on peut exprimer la force du cheval, en rendant les os plus forts que ne le ſont ceux de l'homme. Dans les ſatyres on fera connoître l'érotique ſéchereſſe de la nature du bouc ; ainſi qu'il faudra indiquer la fineſſe & la muſcoſité de la peau d'un triton ; en ayant ſoin de ne point remplir ſes muſcles de cette ſubſtance chaude, qui, dans les animaux ſanguins, gonfle les veines & les chairs. On doit porter la même attention dans toutes les autres choſes qu'on veut rendre ; & par cette méthode on parviendra à unir la propriété à la variété, d'où réſultera la grace.

---

§. XII.

Des Proportions du Corps humain.

IL y a une infinité de ſyſtêmes ſur les proportions du corps humain ; mais à peine y en a-t-il deux qui s'accordent ; & tous ceux que j'ai vu juſqu'ici m'ont paru peu ſatisfaiſans & peu propres à inſtruire le peintre. D'ailleurs quelques écrivains ont trop limité les combinaiſons qui doivent ſervir à produire une proportion uniforme dans les figures. D'autres, parmi leſquels ſe trouve Albert Durer, ont indiqué une grande quantité & variété de proportions, mais qui ne peuvent être utiles qu'à ceux

qui veulent imiter leur goût. Je me hasarderai donc à proposer quelques idées sur cette matière, qui pourront servir à tous les goûts, parce que je me fondrai sur les principes de la nature & de l'art.

On partage ordinairement la figure de l'homme en un certain nombre de têtes ou de faces; mais cette méthode n'est bonne que pour les sculpteurs seulement, & non pour les peintres qui ne voient jamais exactement la grandeur des têtes, à cause qu'il s'en perd au moins un tiers de la quatrième partie supérieure par la perspective; & l'on ne peut pas non plus dans la peinture mesurer la grosseur des membres avec la même précision que dans la sculpture, parce qu'ils sembleroient maigres & grêles sur une superficie plane, en comparaison de ce qu'ils paroissent vus en perspective; à cause qu'en regardant les objets avec les deux yeux, le contour nous en semble plus grand qu'il ne l'est en effet, suivant leur juste diamètre; & cela a lieu, tant dans la nature même que dans les ouvrages de sculpture, mais ne subsiste point dans la peinture. Les anciens avoient déjà observé cette loi d'optique; voilà pourquoi les figures des bas-reliefs sont plus grosses, proportion gardée, que celles en ronde-bosse; je parle ici de ces beaux bas-reliefs qui peuvent être mis en parallèle avec les statues du même tems.

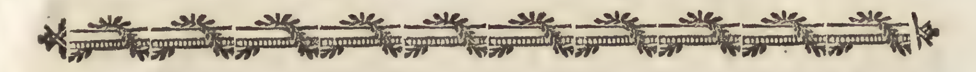
Les peintres doivent mettre infiniment plus de variété dans leurs productions que les sculpteurs, & sont par conséquent renfermés dans des bornes moins circonscrites. Raphaël qui, en quelque sorte, ne fit que multiplier le goût antique du second ordre, en l'unissant avec une certaine vérité que n'offre point la sculpture, s'est

ſervi, ſoit par goût, ſoit par principe, de toutes ſortes de proportions, ſans qu'on puiſſe dire que l'une ſoit meilleure que l'autre ; je connois même quelques figures de lui qui n'ont que ſix têtes & demie de hauteur : proportion qui ne ſeroit pas ſupportable chez tout autre peintre que Raphaël.

La conſtruction du corps humain eſt d'une telle ſymmétrie, qu'elle nous donne l'idée de ſes mouvemens ; & c'eſt cet accord des membres qu'il faut obſerver pour pouvoir parvenir à une parfaite correction de deſſin. Je vais donc en parler ſuccintement, & propoſer ce que je crois néceſſaire pour l'obtenir.

Après avoir conçu l'idée de la figure qu'on veut mettre ſur la toile, on commencera par en deſſiner la tête d'une grandeur arbitraire ; en obſervant néanmoins comme une règle générale, que la plus grande tête qu'on puiſſe admettre en peinture, eſt celle de la neuvième partie de la figure ; & la plus petite, celle de la ſixième partie : ce ſont là les deux extrêmes ; car la dimenſion ordinaire eſt d'une huitième ou d'une ſeptième partie. La longueur du col ſera égale à la moitié de la tête.....





NOTE DE M. D'AZARA.

MALGRÉ les ſoins & les peines qu'on s'eſt donnés pour extraire des manuſcrits de M. Mengs les principes qu'il vouloit établir ſur les proportions du corps humain, il n'a pas été poſſible de former de ces fragmens un ſyſtême ſuivi qui peut ſervir de regle dans une matière auſſi importante & auſſi difficile; de ſorte qu'on a penſé qu'il valoit mieux ſupprimer le reſte de ce chapitre, que d'expoſer des principes qui pourroient induire en erreur.

Ceux qui voudront connoître les proportions de la tête ſeule, pourront avoir recours à M. Winckelmann, qui a expliqué le ſyſtême de M. Mengs ſur cet objet, dans ſa première édition de l'*Hiſtoire de l'Art;* quoiqu'il paroiſſe d'ailleurs, que M. Winckelmann n'a pas trop bien compris lui-même cette matière, que ſon traducteur François a rendu moins intelligible encore; de ſorte que dans la dernière édition de ce livre, on a ſupprimé preſqu'entiérement cet article. Je parle ici de la traduction Italienne qui en a été publiée depuis peu à Milan, dans laquelle il paroît qu'on n'a pas auſſi mal interprêté, ni autant défiguré cet auteur.

Il n'y a qu'un artiſte ſavant, d'un goût délicat, & qui ait étudié les ouvrages de M. Mengs, qui puiſſe ſe charger avec ſuccès de ce travail. Mais ce grand effort ne peut être attendu que de quelque jeune artiſte, bien inſtruit des bonnes regles de l'art; & non de ces maîtres déja formés, qui ne regardent comme beau que ce qui tient à la pratique vicieuſe dont ils ſe ſont pénétrés dans leur jeuneſſe, & qu'il leur impoſſible d'abandonner dans un âge mûr ; qui d'ailleurs, ſont révoltés de ce que M. Mengs, leur contemporain, ſe ſoit élevé à un ſi haut degré au-deſſus d'eux, qu'ils ſont tous obligés de le reconnoître pour leur maître. Ces artiſtes dédaignent de regarder les ouvrages de M. Mengs, ou du moins ne les voyent qu'avec des yeux prévenus; ſouvent même ils les mépriſent ſans avoir jamais été à même de les voir. Ce que je viens de dire a été conſtaté pluſieurs fois à Rome par des faits. Il y a quelque tems que dans une aſſemblée d'artiſtes & d'amateurs de toute eſpèce, on examina & loua deux portraits peints par un jeune Venitien; lorſqu'un de ces grands hommes, peintre de ſon métier, (qui n'eſt point de Rome, à la vérité, mais d'un pays qui n'a jamais produit de peintres, ni de ſculpteurs, même médiocres, quoiqu'on y achete à haut prix les ouvrages de l'art) entendant que le jeune artiſte dont on venoit de faire l'éloge, étoit, dans ce tems même, occupé à copier le portrait du Pape Rezzonico fait par Mengs, s'écria (*petulanti ſplene cachinno*) qu'une pareille étude ſeroit la perte de ſon talent. Mais il ignoroit que ce jeune homme n'étoit occupé, depuis qu'il ſe trouvoit

à

à Rome, qu'à étudier les ouvrages de M. Mengs, particuliérement ceux du Musée du Vatican, où l'on garde les manuscrits de papyrus. L'envie elle-même ne pourroit pas montrer plus de démence. Ces peintures de M. Mengs ont eu le même sort que celles des loges du Vatican, qu'on grave néanmoins ; ce qui fit dire à M. Mengs qu'on traduisoit Raphaël en Vénitien : le débit de ces gravures est cependant considérable.



ADDITIONS.

Les Notes ſuivantes ſont auſſi de M. le Chevalier d'Azara, qui en a enrichi une nouvelle édition des Œuvres de M. Mengs, en deux volumes in-8°, *faite à Baſſano, en 1783; c'eſt-à-dire, trois ans après celle ſortie de l'Imprimerie Royale de Parme, ſur laquelle nous avons fait notre Traduction. Comme cette édition nous eſt parvenue trop tard pour placer ces Notes dans le corps de l'ouvrage, nous avons cru devoir les donner ici par ſupplément, en indiquant les endroits où elles doivent être intercallées.*

TOME I, *page* 16, *après le premier paragraphe.* Dans ce tems vint à Rome M. Webb, jeune voyageur Anglois, qui n'avoit d'autres notions des beaux-arts, que celles qu'il en avoit puiſées dans les auteurs Grecs & Latins qu'il venoit de lire au Collége, dont il ne faiſoit alors que ſortir. Plein de feu & du deſir de ſe faire avantageuſement connoître, il chercha les moyens de s'introduire chez M. Mengs, qui, remarquant l'amour de ce jeune homme pour l'antiquité, ſe livra bientôt à lui, & l'inſ-

truisit, comme s'il eût été son fils, de tout ce qu'il savoit sur l'art, & lui donna même une copie de ses *Réflexions sur la Beauté & sur le Goût dans la peinture*; & de ses *Réflexions sur Raphaël, sur le Corrége & sur le Titien.* De retour dans sa patrie, M. Webb s'empressa de publier ses *Recherches sur les Beautés de la peinture* *, livre qui ne contient absolument que le systême de M. Mengs, délayé dans quelques passages de Pausanias & de Pline; sans que M. Webb ait jamais daigné nommer la source où il avoit puisé tout son savoir. Il a même osé avancer, afin de mieux cacher son plagiat, qu'il n'y avoit de nos jours aucun peintre de mérite, ni personne qui connut les idées sur l'art qu'il alloit publier. Cependant M. Mengs ne faisoit que rire, quand M. Marron, moi-même & plusieurs autres personnes lui faisoient remarquer cette charlatanerie littéraire.

Voici comment M. Winckelmann s'est expliqué à ce sujet dans une lettre adressée à M. L. Usteri, en 1761. » Je suis charmé que ma mémoire soit plus heureuse que la » vôtre au sujet de l'ouvrage Anglois. Je vous ai mar- » qué, dans le tems, que ce qu'il y a de meilleur dans » ce livre, est tiré d'un manuscrit sur la peinture que » Mengs communiqua à l'auteur. Cependant le *Fat* ose » avancer qu'il n'y a point de peintre qui soit en état » de faire par lui-même les observations qu'il donne; » tandis que c'est de M. Mengs qu'il a emprunté ces ob- » servations ».

---

* Webb, *Inquiry into the Beauties of Painting.*

Tome I, pag. 41, lignes 8 & 9, il eſt dit : « Dans la » ſuite on fit placer ſon buſte en bronze dans le Pan» théon ». Ce buſte eſt aujourd'hui en marbre, à cauſe que le bronze ne faiſoit pas un bon effet dans cet endroit.

Tome I, page 46, après le premier paragraphe. Rien ne prouve mieux que le fait ſuivant les grandes connoiſſances que M. Mengs avoit acquiſes de l'antique. Le bruit couroit dans le monde qu'on vendoit à Rome des peintures antiques volées à Herculanum. Le roi de Naples donna ordre de faire arrêter le voleur, qu'on ne tarda point à découvrir & à mettre en priſon, où il confeſſa bientôt que ces prétendues peintures antiques étoient l'ouvrage de ſes mains, qu'il vendoit comme des productions des anciens, afin d'en tirer un meilleur prix. On ſe convainquit de cette ſupercherie, en lui faiſant faire, dans ſa priſon, quelques tableaux dans le goût de ceux d'Herculanum, qu'il contrefit à merveille. Il avoua qu'il en avoit fait un grand nombre que les Anglois avoient achetés pour des ouvrages antiques, & qu'ils montroient en Angleterre comme des chefs-d'œuvre précieux. Il dit auſſi qu'il en avoit vendu à Rome, & qu'il s'en trouvoit de ſemblables dans le cabinet du collége Romain, dont le Pere Ambroiſe, alors Jéſuite, en a fait graver pluſieurs pour ſon Virgile, & dont il a donné l'explication avec un ton vraiment doctoral & impoſant.

Dans ce même tems, M. Caſanova, éleve de M. Mengs, fit deux tableaux, dans le même goût antique ; & pour ſe jouer de M. Winckelmann, avec qui

il n'étoit plus alors lié d'amitié, il fit courir ſous main le bruit, que ces deux tableaux venoient d'être découverts dans une fouille faite près de Rome. Le bon Winckelmann ajouta foi à cette eſpieglerie, & donna une deſcription pompeuſe de ces prétendus ouvrages antiques, dans la premiere édition Allemande de ſon *Hiſtoire de l'Art.* Mais notre antiquaire ayant découvert, peu de tems après, cette ſupercherie, en fut vivement affecté, & s'en plaignit amèrement dans pluſieurs Journaux. Il employa même, dit-on, des protections à Paris, pour faire ſupprimer les deux planches & leur explication, dans la traduction Françoiſe de ſon ouvrage, qu'on imprimoit alors dans cette ville.

Cette idée de contrefaire les peintures antiques vint auſſi à M. Mengs, qui fit un tableau haut de ſix palmes, & à peu près de la même largeur, repréſentant Jupiter aſſis ſur ſon trône, avec une eſcabelle ſous ſes pieds, embraſſant Ganymède, qui, de la main gauche, tient un vaſe, & une coupe de la main droite. Cette idée heureuſe eſt rendue avec toute la beauté idéale poſſible dans la figure de Ganymède; tandis que celle de Jupiter offre une grandioſité toute divine; de ſorte qu'on peut dire qu'Homère n'a point conçu d'idée auſſi ſublime du maître des dieux, que celle que le pinçeau de Mengs en a donnée dans ce tableau. L'art avec lequel il a imité le mur antique, les fentes & les dommages qu'il a feint que l'enduit avoit ſouffert en enlevant cette peinture du mur, les parties qu'il a ſuppoſé avoir été reſtaurées, & la différence qu'il a miſe dans l'exécution de ces mêmes parties & celles du prétendu original; tout y ſert à

montrer jusqu'à quel degré l'art peut être porté pour accréditer l'imposture.

Ce tableau, & les deux que M. Casanova fit pour tromper M. Winckelmann, se trouvoient dans le cabinet de M. Diel de Marseille. Mais à sa mort, le Jupiter de M. Mengs resta entre les mains de Madame Smith, qui logeoit avec lui, & qui demeure aujourd'hui dans la rue de la Croix.

M. Winckelmann a regardé aussi cette peinture comme antique, & en a donné une savante description dans son *Histoire de l'Art;* mais il n'en a jamais montré de l'humeur à M. Mengs, comme il l'avoit fait à M. Casanova; soit qu'il en ait voulu davantage à ce dernier, à cause qu'il avoit fait ces deux tableaux dans l'unique dessin de mettre le savoir de M. Winckelmann en défaut; ou peut-être bien, ce qui même est le plus probable, parce qu'il est resté jusqu'à sa mort dans l'idée que le tableau du Jupiter étoit véritablement un ouvrage antique.

Je sais que M. Mengs a laissé, dans l'intérieur de l'enduit de ce tableau, une marque pour faire reconnoître que c'est un ouvrage de sa main. Cependant il lui vint, avant de mourir, un regret d'avoir fait cette supercherie, & il recommanda avec beaucoup d'instance à Madame Marron, sa sœur, de rendre public qu'il étoit l'auteur de cet ouvrage.

Tome I, page 54, après le premier paragraphe, Je me rappelle un autre trait de M. Mengs, qui caractérise trop sa manière de penser pour l'omettre ici. Le roi

actuel de Pologne voulut avoir un tableau allégorique de M. Mengs, je ne sais sur quel sujet. Lorsque le ministre de cette cour à Rome s'acquitta de sa commission auprès de cet artiste, celui-ci répondit qu'il seroit charmé de satisfaire à l'ordre dont l'honoroit Sa Majesté Polonoise; mais qu'étant, pour le moment, chargé de vingt-six tableaux pour d'autres souverains, il étoit juste qu'il satisfit auparavant à ces demandes, suivant l'ordre du tems qu'il les avoit reçues; que de plus, il avoit promis à ses amis de leur faire quelques tableaux, & que c'étoit par ceux-là qu'il vouloit commencer, *parce qu'il préféroit l'amitié à toutes les dignités & à tous les honneurs du monde.*

Tome I, *page 54, après le second paragraphe.* En parlant plusieurs fois à M. Mengs de la situation de sa famille, je lui conseillai de destiner un de ses fils à la peinture; mais il me répondit toujours négativement, en m'ajoutant: *Si mon fils avoit un talent inférieur au mien, j'en aurois beaucoup de chagrin; & je serois au désespoir, s'il en possédoit plus que moi.* Voilà un enthousiasme dont les grands hommes seuls sont susceptibles. Et en effet, que peut-on espérer de celui qui ne s'estime pas soi-même? Zeuxis, qui faisoit présent de ses tableaux, parce qu'il croyoit qu'on ne pouvoit pas assez les payer; Parrhasius qui s'étoit arrogé le surnom de Αβροδιαιτος, & tant d'autres artistes du premier ordre avoient conçu une bien plus haute idée d'eux-mêmes, que M. Mengs; & tous croyoient qu'il étoit juste: *Sumere superbiam quæsitam meritis.*

Tome I, page 57, à la ſuite du dernier paragraphe des Mémoires ſur la vie & ſur les ouvrages de M. Mengs. Les ouvrages de M. Mengs ont produit un eſſaim de critiques de toutes les eſpeces. Pour faire connoître juſqu'à quel point a monté ce délire, je rapporterai ici quelques incartades de M. Richard Cumberland, Anglois, qui, au commencement de la derniere guerre, paſſa en Eſpagne, où il fut chargé infructueuſement de quelques négociations politiques. De retour dans ſa patrie, il eſpéra de ſe diſtinguer plus heureuſement en publiant un livre intitulé : *Anecdotes of eminent Painters in Spain, &c. deux volumes in-12 Londres 1782.*

M. Cumberland commence par déclarer qu'il a entrepis cet ouvrage pour faire connoître en Angleterre les meilleurs peintres Eſpagnols, & le grand nombre de leurs ouvrages; de même que ceux des peintres étrangers, qui ſe trouvent en grande quantité dans ce royaume, & qui ſont peu connus ailleurs, & particuliérement des Anglois. Mais pour ne point donner les vies de ces peintres, que d'autres ont déjà publiées, & faute d'avoir les connoiſſances néceſſaires en peinture, ainſi qu'il en convient lui-même pluſieurs fois ingénuement, il a cru bien faire de publier un recueil d'*anecdotes*, c'eſt-à-dire, d'inepties ennuyeuſes, qui n'offrent pas la moindre inſtruction, pas même pour les ſimples amateurs de l'art ; car il n'a daigné caractériſer aucun de ces peintres, ni d'écrire aucun de leurs ouvrages ; il avance même que la deſcription d'un tableau eſt auſſi inutile que celle d'une bataille.

Il a cependant jugé à propos de donner la deſcription

faite

faite par M. Mengs du tableau de *lo Spaſimo di Sicilia* de Raphaël ; & à cette occaſion, il a manifeſté ſon goût & ſon intelligence, en diſant : « Quant à „ l'effet général, il me ſemble que la compoſition man- „ que d'harmonie; les chairs en ſont noires & groſſières; „ les figures & les objets du fond n'ont point une juſte „ dégradation, & ne fuient pas, comme on le voit dans „ la nature; défauts qu'il faut peut-être attribuer aux „ retouches qu'on a faites à ce tableau, & aux diffé- „ rens vernis qu'on y a appliqués. Dans le groupe, „ il y a une jambe qui n'appartient à aucune figure, ce „ qui fournit une nouvelle preuve que ce tableau a été „ rétabli par des mains étrangeres; car on ne peut cer- „ tainement pas accuſer Raphaël de cette faute groſ- „ ſière ».

Mais s'il n'y a point de défaut dans ce tableau, s'il n'a jamais été reſtauré, & ſi c'eſt un des plus beaux ouvrages de Raphaël & des mieux conſervés de ce maître, que devra-t-on penſer alors de la perſpicacité de M. Cumberland ?

Après avoir donné ſes anecdotes ſur les peintres Eſpagnols du ſeizième & dix-ſeptième ſiècles ; notre auteur éclairé dit : Que dans notre ſiècle l'Eſpagne n'a point produit d'artiſtes de ce mérite, & il obſerve que cette décadence n'eſt pas particulière à l'Eſpagne, mais qu'elle a de même lieu en Flandres, en France, & principalement en Italie. « Il ne faut pas en attribuer la faute „ aux princes de la maiſon de Bourbon, qui règne en „ Eſpagne, ſi la récompenſe peut être regardée comme „ la meſure de l'encouragement. Les plus zélés admira-

» teurs de M. Mengs n'oferont dire que fes talens
» n'aient pas été affez confidérés, ni affez récompenfés
» par fa majefté Catholique, au fervice & aux gages de
» laquelle ce peintre eft mort. La réputation de cet ar-
» tifte eft fort célèbre en Europe, & c'eft peut-être
» celle de tous les peintres modernes qui l'eft le plus;
» mais il n'a été folidement encouragé qu'en Efpagne.
» En Allemagne il n'a peint que des miniatures; il n'a
» fait que des copies pour l'Angleterre; fugitif de
» Drefde, & dans la pénurie à Rome, ce ne fut qu'à
» la cour de Madrid qu'il reçut honneur & récompenfe,
» & qu'il exerça dignement fon art; ainfi qu'on avoit
» vu le Titien à la cour de Charles-Quint, Coello
» auprès de Philippe II, & Velafques fous Philippe
» IV, princes pendant le règne defquels l'Efpagne a
» produit fes plus grands peintres, & a attiré chez elle
» les meilleurs artiftes étrangers ».

Enfuite, M. Cumberland, tâchant de découvrir les caufes de cette décadence des arts, bat la campagne, fe perd dans fes raifonnemens, & finit par croire qu'il en faut chercher la raifon en Efpagne, dans la perte de l'orgueilleufe indépendance des Aragonois, & de l'inflexible dignité des Caftillans; ainfi que dans l'indifférence que les moines gourmands & fainéans ont pour les arts; qui font de même négligés par les miniftres, depuis qu'on ne les choifit plus dans le corps de la nobleffe.

Il n'y a point d'artifte fur lequel M. Cumberland s'étende davantage que fur M. Mengs, dont il dit : « Plufieurs juges des mieux accrédités ont regardé Mengs

» comme la plus grande lumière de l'art des tems » modernes ; & l'on feroit mal sa cour en Espagne si » l'on n'applaudissoit pas aux éloges qu'on fait de ce » peintre. Quelques admirateurs enthousiastes se sont » même joints à M. d'Azara, son éditeur, pour le com» parer à Raphaël & au Corrége ».

Il donne ensuite un extrait de la vie de M. Mengs, publiée par le même Azara. Ici M. Mengs n'est plus fugitif hors de Saxe, ni dans le besoin à Rome ; mais il se trouve tout-à-coup être quelque chose, puisque M. Cumberland, après avoir établi plusieurs théories sur le jugement qu'on doit porter des peintres morts & encore existans, (*de vivis nil nisi bonum, de mortuis nil nisi verum*,) dit : Que M. Mengs, quoique idolâtre de Raphaël, dont il a étudié les ouvrages avec plus de soin que Pascal n'a jamais étudié la bible, a néanmoins trouvé que Raphaël étoit inférieur aux anciens peintres Grecs dans la beauté idéale, qui manquoit à Raphaël ; & que M. Mengs a fondé ce jugement sur de simples hypothèses, & non sur des preuves de fait. Il paroît donc par-là que M. Cumberland a lu & bien retenu les œuvres de M. Mengs.

M. Cumberland va plus loin encore, & ajoute : « Que » M. Mengs aimoit la vérité ; mais qu'il ne l'avoit pas » toujours trouvée ; & que sauvage, mélancolique & in» sociable, il croyoit ne dire que des vérités, tandis qu'il » ne disoit que des impertinences, & ne parloit qu'avec » mépris des peintres mêmes dont le talent étoit supé» rieur au sien ». Il cite sur-le-champ, comme une preuve de cette inculpation, que M. Mengs a dit :

Que le livre de M. Reynolds, peintre Anglois, eſt fait pour induire en erreur les jeunes artiſtes; parce que ſes raiſonnemens portent ſur des principes ſuperficiels & erronés, qui ne ſont adoptés que par cet auteur. Voilà une faute que M. Cumberland ne peut pas pardonner à M. Mengs, & que cet artiſte doit expier. « Si Mengs eût été en » état de produire une compoſition auſſi tragique & auſſi » pathétique que celle d'Ugolino *, je ſuis convaincu » qu'une pareille condamnation ne ſeroit jamais échappée » de ſa bouche; mais l'adulation l'avoit rendu vain, » & ſes maux avoient aigri ſon eſprit. Il ſe voyoit à » Rome ſans rivaux; & comme il n'avoit plus les arts ſous » les yeux, il penſoit qu'ils n'éxiſtoient plus nulle part » que ſur ſa palette. Le tems n'eſt pas loin, que nos » amateurs (c'eſt-à-dire, les Anglois,) pouſſeront leurs » voyages juſqu'en Eſpagne, & ils verront alors avec » indignation, par ſes ouvrages, combien ſes decrets » dogmatiques ſont peu fondés; & c'eſt alors auſſi que » nous pourrons dire, avec connoiſſance de cauſe, que

* Ce ſujet eſt tiré de *l'Enfer du Dante, ch.* 33, *v.* 168 *ſuiv.*, où le comte Ugolino eſt dépeint mourant de faim avec ſes quatre enfans, en priſon. Dans le tableau de M. Reynolds, ce père infortuné eſt repréſenté dans une parfaite apathie, & comme pétrifié par le ſentiment de ſon malheur; tandis qu'un de ſes fils tombe en agonie, un autre veut le ſecourir; le troiſième ſe cache le viſage, & le plus jeune ſe tient effrayé aux genoux de ſon père. Les regards de tous ces enfans ſont fixés ſur le comte qui n'entend plus, qui ne voit plus. Il y a une fort belle gravure de ce tableau. *Note du Traducteur.*

» ſa *Nativité*, quoique ſi ſuperbement encadrée, & ſi » artiſtement couverte, qu'il n'eſt pas permis *au zéphir » même d'y toucher trop rudement;* ce tableau doit ce» pendant plus ſon éclat au verre qui le couvre qu'à » ſa propre beauté. Que d'ailleurs l'Enfant Jeſus eſt une » eſpèce d'avorton, & ſi petit qu'il paroît copié d'après » un embrion conſervé dans un bocal (*copied from a » bottle.*) Que Mengs ne ſait donner ni un caractère » de vie, ni un caractère de mort à ſes figures; qu'il » ignore également l'art d'inſpirer la terreur & de ré» veiller les paſſions; que ſes compoſitions n'annoncent » ni feu, ni imagination; & qu'en cherchant à éviter » chaque défaut en particulier, il eſt tombé dans tous » en général; que d'ailleurs ſon pinceau eſt auſſi timide » que ſervile. Qu'ayant contracté le goût & les idées » d'un peintre de miniature, il a fait voir dans ſes plus » grandes compoſitions, une délicateſſe infinie de » pinceau qui prouve la *main* d'un habile artiſte, mais » non pas ces élans de l'*ame* qui caractériſent le maître. » Que lorſqu'il y a de la beauté, elle n'échauffe point » l'imagination; de même que ſes ſujets triſtes n'ex» citent point la pitié. Que l'ange qui, vient ſaluer » Marie, eſt un meſſager ſans agilité dans ſon vol, » & ſans grace dans ſon action. Que, quoiqu'il ait con» damné, d'un ton d'oracle, Rubens, au vil rang de » copiſte hollandois, il étoit néanmoins auſſi peu » en état de peindre l'Adoration des rois de Rubens, » que de créer l'étoile qui ſervit de guide aux Mages. » Mais ce ſont là des diſcutions au-deſſus de ma portée. » J'abandonne donc Mengs à des critiques plus habiles,

» & Reynolds à de meilleurs défenſeurs que je ne le ſuis ;
» content ſi la poſtérité les admire tous deux, & convaincu
» que la gloire de notre concitoyen eſt au-deſſus de
» l'envie & de la détraction.

Peu ſatisfait encore de ces ſarcaſmes, l'élégant Cumberland ajoute, que le tableau du Chriſt mort, peint par Rubens, qui eſt dans la ſalle du chapitre de l'Eſcurial, eſt d'une force & d'une expreſſion ſingulières, & qu'il n'a jamais vu d'ouvrage de peinture où les paſſions ſoient rendues d'une manière plus étonnante. « Lorſque, parmi un grand nombre
» de chefs-d'œuvre de Raphaël & du Titien, on porte
» les yeux ſur ce tableau, ils y demeurent fixés, &
» l'on ſent que Rubens y a rendu les paſſions plutôt
» en poëte qu'en peintre. En voyant cet ouvrage je
» me rappellai la critique amère de Mengs, lorſqu'il
» compare la copie que Rubens a faite du Titien à la
» traduction Flamande d'un auteur élégant ; & je ne
» pus m'empêcher de faire, en moi-même, une compa-
» raiſon de ce tableau avec celui de Mengs qui repré-
» ſente le même ſujet. La ſcène & les perſonnages,
» ainſi que la cataſtrophe, ſont exactement les mêmes.
» Mais chez Mengs tout eſt froid, inſipe & ſans vie,
» exécuté d'une manière méthodique & méſuré au com-
» pas ; ſes perſonnages reſſemblent à une troupe de
» gens poſtés dans des attitudes académiques & payés
» pour leur peine. Le corps du Chriſt eſt expoſé de la
» même manière à la vue dans les deux tableaux ; mais
» quelle différence ! quel contraſte ! Mengs, à la vé-
» rité, s'eſt donné beaucoup de peine pour faire un
» cadavre ; il a arrondi les muſcles, il a rendu la peau

» liſſe, & lui a donné un coloris qui ne reſſemble en » rien à de la chair : c'eſt une figure de cire luiſante, » qui n'offre aucun ſigne des douleurs que le Chriſt » vient de ſouffrir. Qu'après cela on regarde le tableau » de Rubens, & on y verra la perſonne qui a expié » nos iniquités ſur la croix, & dont la mort nous a » ſauvés. Cependant Mengs eſt le peintre que le pré- » jugé de la cour a élevé, en Eſpagne, au-deſſus » de toute comparaiſon; de ſorte que ce ſeroit un crime » d'état que de ne point l'admirer; & le culte qu'on » lui rend eſt regardé comme canonique, & fait, pour » ainſi dire, partie de l'idolâtrie qui caractériſe la re- » ligion du pays. Mengs eſt le ſeul critique qui, en » parlant, *ex profeſſo*, de la collection des peintures du » palais du roi, à Madrid, ne faſſe pas l'éloge, & ne » donne pas même la deſcription du tableau de l'*Ado-* » *ration*, qui eſt le principal ouvrage de Rubens; de » ſorte qu'on croiroit qu'il ne cite le nom de ce grand » maître que pour faire un inutile ſacrifice au Titien, » que Rubens eut, ſuivant Mengs, la témérité de » copier ».

Tome I. p. 152. A la fin des Réflexions ſur la Beauté & ſur le Goût dans la peinture. M. Mengs a dit, & a bien dit, que les anciens ne mettoient dans leurs ouvrages qu'un petit nombre de figures, afin de rendre plus ſenſible la perfection de celles qu'ils y introduiſoient; tandis que les modernes, au contraire, cherchent à cacher leurs imperfections en multipliant les objets. L'école de Cortone & celle de Naples, qui lui doit ſon

exiſtence, (les deux ſeules qui règnent aujourd'hui en Italie) ont pour principe, dans leur compoſition, de remplir de grands eſpaces par des figures & d'autres objets, ſans laiſſer vuide aucun endroit du tableau. Ils ne s'inquiètent point ſi leurs compoſitions ſont confuſes, & ne ſignifient rien, pourvu que les attitudes des figures & les couleurs locales forment des contraſtes, & ce qu'ils appellent de *l'effet;* de ſorte qu'on peut dire, que ce n'eſt ni l'expreſſion, ni l'idée du ſujet, mais la manière dont ils rempliront le champ de leurs tableaux qui les occupe principalement. J'ai vu dans les ouvrages de Corrado, des figures dont le coloris du viſage eſt verd & bleu, parce qu'il croyoit que par ce moyen il contraſtoit merveilleuſement bien avec celui d'autres figures, d'un coloris différent.

Comme ce ſont là des choſes tout-à-fait nouvelles, il a fallu qu'ils créaſſent des mots nouveaux; c'eſt pourquoi ils ont imaginé le nom de *Peintres machiniſtes, Peintres à machines*, (*Macchiniſti, Pittori di macchine.*) Ils diſent même que ceux qui font des compoſitions ſages & bien entendues, où il n'y a que le nombre néceſſaire de figures, ſans rien d'inutile ou de gratuit, & ſans attitudes forcées ou chargées, ne font que des artiſtes froids, ſans feu, ſans ame & ſans talent. En un mot, en cela comme en bien d'autres choſes, un certain eſprit a prévalu ſur le jugement, & le goût s'eſt totalement dépravé.

Il eſt bon de citer à cette occaſion un paſſage du *Traité de la peinture*, de Léon-Baptiſte Alberti *; car

* Alberti naquit à Florence d'une famille noble. Il a donné en la-

quoique

quoique cet auteur ait écrit à une époque où l'art étoit encore dans ſon enfance, il nous prouve cependant que la raiſon triomphe dans tous les tems, lorſque les préjugés ne l'étouffent point. Voici comment il s'exprime: « Et je blâme certainement les peintres qui, pour paroître fertiles, & pour ne point laiſſer d'eſpace vuide » dans leurs ouvrages, ne ſuivent aucune règle dans » leurs compoſitions, mais placent tout au haſard & » ſans ordre; de ſorte que leurs productions ne pré- » ſentent aucun ſujet déterminé, & ne ſont que des » tumultes confus; tandis que celui qui veut mettre » de la dignité dans l'hiſtoire, doit ſur-tout chercher » la ſimplicité. Car, ainſi qu'un prince acquiert de la » majeſté, en exprimant ſes volontés en peu de pa- » roles, pourvu que ſes ordres ſoient remplis; de même » un tableau d'hiſtoire augmente en dignité quand il » n'y a que le nombre requis de figures; & cette va- » riété limitée lui donne de la grace. Je hais la ſoli- » tude dans les ſujets d'hiſtoire; mais je ſuis loin auſſi » d'approuver cette abondance qui nuit à la dignité. Et » j'aime beaucoup à trouver dans les tableaux d'hiſtoire, » ce que je vois obſervé par les poëtes tragiques & comi- » ques, qui, pour repréſenter leur ſujet, n'emploient que » le moins de perſonnages qu'il leur eſt poſſible ».

---

tin un Traité d'architecture diviſé en douze livres, imprimé en 1481; il a auſſi écrit ſur la peinture, ſur la ſculpture, & ſur pluſieurs autres ſciences. On voit à Florence, à Rimini & à Mantoue de ſes ouvrages d'architecture qui ſont d'un bon goût. *Note du Traducteur.*

Tome I. p. 179. A la fin du premier paragraphe. C'eſt le ſens du toucher qui nous apprend que les objets ſont véritablement placés hors de nous ; & c'eſt par la répétition continuelle de cette obſervation que l'ame acquiert enfin l'habitude de juger ſainement de la véritable ſituation des choſes.

NOTE. Je n'ignore point qu'il y a pluſieurs autres ſyſtêmes contraires à la théorie que je viens d'expoſer ſur la viſion, qui tous, peut-être, ont été produits par un eſprit de ſingularité ou de contradiction ; c'eſt pourquoi je ne m'arrêterai point à les réfuter. Je ferai ſeulement mention ici de celui de M. l'abbé de Condillac, à cauſe que le nom de cet écrivain pourroit donner quelque poids à ſon opinion, & par conſéquent autoriſer une erreur. M. l'abbé de Condillac n'a fait ſon *Traité des animaux* que dans l'intention d'offuſquer, s'il étoit poſſible, la gloire de l'illuſtre M. de Buffon ; & il a oſé entreprendre d'attaquer, avec le ſecours de la ſeule métaphyſique, un homme garni de toutes les armes des mathématiques, de la phyſique, de l'hiſtoire naturelle, de la philoſophie & de l'éloquence.

Il ſoutient que nous ne voyons les objets ni doubles, ni renverſés, parce qu'il ne ſe peint aucune image ſur la rétine ; ne pouvant point ſe former d'image là où il n'y a point de couleur. Il ne ſe fait, dit-il, qu'un certain ébranlement dans la rétine ; or, un ébranlement n'eſt pas une couleur, & ne peut être que la cauſe occaſionnelle d'une modification de l'ame. Et quand même les objets viendroient ſe peindre renverſés & doubles ſur la rétine, on ne peut cependant pas en conclure qu'il y ait dans l'ame une ſenſation double & renverſée.

Ces argumens ſont ſi foibles, que rien ne ſeroit plus facile que de les réfuter avec évidence, ſi le tems le permettoit. Qu'on fixe la vue ſur un objet, & qu'on ſépare les yeux avec force, on le verra double; parce que l'ame ne reçoit plus alors les ſenſations de la manière qu'elle a l'habitude d'en être affectée. Comment M. l'abbé de Condillac a-t il pu s'imaginer que la rétine puiſſe éprouver un ébranlement ſans contact? Et ce contact, par quelle autre cauſe peut-il être produit, ſi ce n'eſt par la lumière? Qui eſt-ce qui s'imagineroit que l'auteur d'un excellent traité contre les ſyſtêmes, tomberoit lui-même dans un des moins raiſonnables & des plus dangereux de tous, qui eſt celui des *cauſes occaſionnelles* du bon père Malebranche?

Tome I. *p.* 196. *Note pour la fin du dernier paragraphe.* Quelques perſonnes plus jalouſes de la réputation de Michel-Ange, que de celle de tout autre artiſte, & peut-être que de la leur propre même, ont été ſcandaliſées de la ſévérité avec laquelle je l'ai jugé. Pour tranquilliſer leur eſprit à cet égard, je pourrois citer ici pluſieurs ſemblables jugemens que des grands maîtres de l'art ont portés ſur cet artiſte prétendu divin; mais pour ne pas abuſer de la patience du Lecteur, je me contenterai de rapporter ce que le ſavant M. Fueſſli, qui a publié en Allemand, à Zurich, le *Traité* de M. Mengs *ſur la Beauté & ſur le Goût dans la peinture*, dit dans une lettre qui ſe trouve à la fin du ſecond volume des *Lettres familières de M. Winckelmann.* « Tous les artiſtes font de leurs ſaints des vieillards; » ſans doute, parce qu'ils s'imaginent que l'âge eſt

» néceſſaire pour donner de la ſainteté ; & ce qu'ils ne » peuvent leur imprimer de majeſté & de gravité, ils le rem- » placent par des rides & des longues barbes. On en » voit un exemple dans le Moïſe de l'égliſe de S. Pierre- » aux-liens, du ciſeau de Michel-Ange, qui a ſacrifié » la beauté à la préciſion anatomique & à ſa paſſion » favorite, le terrible, ou plutôt le giganteſque. On ne » peut s'empêcher de rire quand on lit le commence- » ment de la deſcription que le judicieux Richardſon » donne de cette ſtatue : *Comme cette pièce eſt très-fameuſe,* » *il ne faut pas douter qu'elle ne ſoit auſſi très-excellente.* » (*Tome* III. *p.* 545.) S'il eſt vrai que Michel-Ange » ait étudié le bras du fameux ſatyre de la *villa* Ludo- » viſi, qu'on regarde à tort comme antique, il eſt très- » probable auſſi qu'il a étudié de même la tête de ce » ſatyre, pour en donner le caractère à ſon Moïſe ; car » toutes deux, comme Richardſon le dit lui-même, reſ- » ſemblent à une tête de bouc. Il y a ſans doute dans » l'enſemble de cette figure quelque choſe de monſtrueu- » ſement grand, qu'on ne peut diſputer à Michel-Ange : » c'étoit une tempête qui a préſagé les beaux jours de » Raphaël ».

Tome II. *p.* 21. *Note pour la fin de la première ligne.* C'eſt peut-être une erreur de croire que le lieu où l'on a trouvé l'Apollon étoit un palais de Néron ; car ſi cela étoit ainſi, Pline en auroit certainement parlé, ainſi qu'il fait mention du Laocoon & des autres belles ſtatues de ſon tems. Il eſt plus probable que cet ouvrage eſt du tems d'Hadrien, lorſque l'art fut arrivé à ſon plus haut

degré de perfection ſous les empereurs. Il eſt donc à croire que l'endroit où cet Apollon fut découvert à été la *villa* qu'Hadrien avoit à Anzio, où, ſuivant Philoſtrate, dans la vie d'Apollonius de Thiane. (*Lib.* VIII, *c. 8.*) cet empereur avoit dépoſé un livre & pluſieurs lettres de ce philoſophe ; & il ajoute que cette *villa* étoit de toutes les maiſons impériales celle où Hadrien ſe plaiſoit le plus. Ὅτι δὴ καί τινας τῶν τοῦ Ἀπολλωνίου ἐπιστολῶν καταμεῖναι ἐς τα Βασιλεια, τὰ ἐν τῷ Ἀντίῳ, οἷς μάλιστα διὰ τῶν περὶ τὴν Ἰταλίαν Βασιλείων ἔχαιρεν.

Je ne crois pas non plus que cet Apollon ſoit occupé à tuer le ſerpent Pythien ; je penſe plutôt qu'il décoche ſes flèches ſur la malheureuſe famille de Niobé.

Tome II. *page.* 182. *Note pour la fin du premier paragraphe.* Un ex-jéſuite de Parme, ſauva, lors de l'extinction de ſon ordre, un tableau repréſentant le même ſujet, qu'il a vendu depuis au prince Chigi, à Rome. C'eſt, à ne point en douter, un tableau original du Corrége, de même que celui qui eſt à Capo-di-monte. Ce tableau avoit beaucoup ſouffert & a été rétabli, particulièrement dans les draperies. La tête & le pied de la Vierge, de même que l'Enfant, qui ont été bien conſervés, ſont ſi divinement exécutés qu'il n'y a peut-être rien de plus beau au monde.

Tome II. *page.* 221. *Note pour la fin du paragraphe.* La vie du Corrége compoſée par M. Mengs, telle que je viens de la publier, a été imprimée à Finale, en 1781, par un certain M. Charles-Joſeph Ratti ; lequel, fai-

ſant ſemblant d'ignorer que les œuvres de M. Mengs exiſtaſſent, ſe dit l'auteur de cette vie du Corrége, qu'il s'approprie comme ſon propre ouvrage ; & pour rendre la choſe plus probable, il s'eſt permis de joindre à cette vie, une lettre qu'il prétend que M. Mengs lui a écrite, en 1774, de Madrid; dans laquelle il fait dire à cet artiſte, qu'il l'engage à ſe hâter de raſſembler & de publier promptement les Mémoires ſur la vie & ſur les ouvrages du Corrége. De manière que M. Ratti a publié cette vie, comme ſi M. Mengs n'y eût jamais eu aucune part ; & néanmoins, c'eſt exactement celle que M. Mengs a compoſée. Il eſt vrai que M. Ratti l'a habillée à ſa mode, en renverſant le ſens & les phraſes par-tout où il eſt queſtion de l'art ; & il a cru produire un chef-d'œuvre en la chargeant d'une érudition tout-à-fait ſingulière. Par exemple, il dit que *Corrége eſt une des plus illuſtres villes de la Lombardie*, & qu'elle a produit de grands hommes en tout genre, juſqu'à des cardinaux même; & pour prouver cette aſſertion, M. Ratti cite des épitaphes, des teſtamens, des titres, des dignités, des tombeaux, des chronologies & pluſieurs autres pareils témoignages, très-utiles, ſans doute, aux artiſtes & à l'avancement de l'art. Il nomme auſſi tous les diſciples du Corrége, qui, ſelon lui, ne ſont pas en petit nombre, & qui tous ont été de grands & de très-grands maîtres. Enſuite il fait l'énumération des imitateurs du Corrége, parmi leſquels Lanfranc ſe trouve placé comme un archi-Corrégien, & le Ferrari comme un plus grand archi-Corrégien encore; ſans doute, à cauſe que ces deux peintres étoient Génois. Il termine enfin ſa légende par M. Mengs, qu'il

prétend avoir été aussi le partisan & l'imitateur très-fidele du Corrége; sans dire néanmoins en quoi & de quelle manière il l'a imité.

Si M. Ratti avoit si fort envie d'être imprimé, il auroit du moins dû publier des choses qui fussent à lui. M. Ratti est un Génois boîteux, avec une bouche de travers, qui possède le misérable talent de contrefaire les gestes & les ridicules des personnes qu'il voit. C'est par ce mérite singulier qu'il fit la connoissance de M. Mengs, qui, malgré son caractère naturellement sérieux, aimoit à se distraire quelquefois avec des gens de cette trempe gaie & burlesque; de manière qu'il prit M. Ratti tellement en amitié qu'il le logea dans sa maison, & qu'il fournit à tous ses besoins. Et pour mieux contribuer encore à sa fortune, il chercha à le faire passer pour peintre. Pour cet effet, il lui fit plusieurs ébauches d'un tableau de Nativité, qu'il devoit exécuter pour l'église des négocians de Barcelone. Le soi-disant peintre choisit la plus belle de ces ébauches, haute d'environ six palmes (qui est un vrai chef-d'œuvre dont je suis possesseur); & fit ainsi son tableau, sans autre peine que celle de le craticuler & de le colorier : ce qui lui mérita un honneur immortel.

M. Ratti auroit continué, sans doute, à jouir de l'amitié de M. Mengs, & même à vivre chez lui, s'il n'avoit pas conçu le fol projet d'aspirer à la main d'une des filles de son bienfaiteur. Mais à peine eut-on découvert cette ridicule prétention de sa part, qu'il fut renvoyé à la grande satisfaction de tout le monde & particulièrement de Madame Mengs, à qui les manières ca-

valières & peu honnêtes de M. Ratti déplaisoient infiniment.

Cependant M. Ratti a conservé une si grande reconnoissance pour son ancien bienfaiteur, qu'à peine celui-ci eût-il cessé de vivre, qu'il publia sa vie, dans laquelle M. Mengs ne se reconnoîtroit certainement pas s'il pouvoit la lire. Il s'y nomme par-tout l'ami & le disciple de Mengs. Il vient aussi de faire réimprimer la vie du Corrége par M. Mengs, comme un ouvrage de sa propre composition. A merveille, M. Charles-Joseph Ratti!

Il faut joindre aux gravures faites d'après les ouvrages de M. Mengs, dont il est parlé à la page 60 du premier volume, plusieurs têtes qu'il a dessinées au trait avec quelques ombres, d'après le célèbre tableau de Raphaël, connu sous le nom de l'*Ecole d'Athènes*, qui est au Vatican; & que D. Alberic Mengs, son fils, fait actuellement graver à Madrid, par D. Domingo Cunego. Il en a déjà paru environ une vingtaine de feuilles.





ODE

In Morte DEL CAVALIERE

ANTON-RAFFAELE MENGS.

ITALIA!.... O me felice
Sotto il ciel più ſereno!
Bella d'arti, e d'artefice
Reina, e genetrice
Nacqui anch'io nel tuo ſeno.

LE palme alzo agli Dei
E il don d'Italia cuna
Pregio più, che in eſtrania
Terra non pregerei
Don di regia fortuna.

SE nacquer lungo il Nilo,
Se Grecia le fè belle,
Nacquero, e s'abbellirono
Sol per prender aſilo
Tra noi l'arti ſorelle.

Venner, com'io ſent' oggi,
Dubbie d'april le aurette:
Dagli occhi il vel ſi tolſero
In faccia ai Toſchi poggi;
E il divin piè ſi ſtette.

Quante man corſer pronte!
Quant' alme innamorate!
Ecco alle Dee riſplendere
Tutta la luce in fronte
Della natia beltade.

D'eccelso orgoglio o come
Inuſitati moti
L'acceſo cor m'inveſtono,
S'anzio, s'odo il tuo nome,
S'odo il tuo, Buonarotti!

Ovunque il guardo io giro,
Cento m'invitan ſegni
D'are, che al guſto alzaronſi;
Quanti ogn'aere, ch'io ſpiro,
Spiran ſovrani ingegni.

Dell' arti io vi ſaluto
Monumenti diletti;
In voi paſcendo l'anima,
In Genio anch'io mi muto
Ebbro de' voſtri aſpetti.

Altri fra il tuon de' cavi
Metalli ami aggirarsi,
Mirar genti, che spirano
Morte e di ferro gravi
Lauri di sangue sparsi.

Tu, Italia, in mezzo all' arti
Pacifica ti resta;
Italia, ecco in tuo imperio;
No, il ciel non potea darti
Sorte miglior di questa.

Forse lagnarti vuoi
De' tuoi domini angusti?
Di povertade? Ah! medita
Sù tutti i fasti tuoi
Sarian lamenti ingiusti.

Grecia potuto avria
Lagnarsi? un sol sospiro
Trasse ella mai d'invidia
Sull' alta Signoria
Dei successor di Ciro?

Ma dell' onor più vero
Tutte le vie ti sono
Sempre, se vuoi, domestiche:
Scopristi un emisfero
E altrui ne festi un dono.

Tal apre intatte ſelve
Un lion generoſo,
Poi le abbandona, e libere
V'han le minori belve
Il paſcolo, e il riposo.

Di tue richezze il fonte
Avrai tu ſola a vile,
Se mal ſuo grado apparezzale
D'oltremar, d'oltremonte
Ogni ſpirito gentile?

Qual corra a te non penſi
Eſtrania ognor famiglia
Sù tuoi teſori eſtatica
E in preda a mille ſenſi
D'invidia, e maraviglia.

Reso alle patrie rive,
Se oltraggi alcun frappone
Al vero inevitabile,
Quel, che ſua invidia ſcrive,
Deteſta ſua ragione.

Ma ſe l'invidia cede,
L'induſtre peregrino
Giura per te dementica
D'aver la patria, e chiede
Farſi tuo cittadino.

QUEGLI, ch' Italia or piangi;
Tuo cittadino ſi feo;
Quì per man delle Grazie
Libò ſenza compagni
Il puro latte Acheo.

E quì, dov' egli fiſſe
L'avide ciglia, e il core,
Sentì l' influſſo magico
De' gran modelli, e diſſe:
Anch' io ſon Dipintore.

DISSE, e a un lavoro accinto
Ne' ſuoi color s'infuſe.
Quel non ſo che dell' anima
Ricercator, quel cinto
Che a pochi dan le Muſe.

IL già Romano igegno
Piacque a Natura o quanto!
Eſſa all' orecchio diſſegli:
Copiami, tu ſei degno;
Eccomi ſenza manto.

E allor gl' ingenui volti
Parlanti agl' intelletti
Dal facil tocco ſceſero,
E in un ſol tocco accolti
Mille contrari affetti.

La muta Poesia
Fra tinte d'alma piene
Tutta brillò: vedeasi,
Com' ella si partia
Dalla Scuola d'Atene.

L'ombre poscia e il d'intorno
Guidò profonda vista,
Figlia de' geni, ond' unico,
Fu Lionardo un giorno
Filosofo ed Artista.

Che non unì? Le ardenti
Movenze, il meditato
De' gruppi bel disordine,
I dolci sfuggimenti
Lo sfumar dilicato;

E il fior più lusinghiero
(Meglio meglio il vicino
Secol vedrà, s'io mentone)
Di quanti all' arti diero
Parma, Vinegia, Urbino.

Zeusi così sceglieva
E il bel di cinque univa
Fanciulle di Calabria,
Allorchè dipingeva.
La bellissim' Argiva.

O a questo secol dato
In ristoro dell' arti!
Quì la tua propria immagine
Spira tal, che passato
Non so ben figurarti:

Quì ancor la tua gradita
Compagna.... ahi, che dir oso!
Cor raro! cor sensibile!
Pagasti colla vita
Il tuo amor virtuoso.

Tu dillo, e solo il puoi,
Se il tuo ingegno, o il tuo cuore,
Ambo di tempre eteree,
Ambo soli fra noi,
Ebbe tempra migliore!

S'egli è ver, che convenga
A buon Pittore assai
Sentir, amibil anima
D'apoteosi degna,
Che non sentisti mai!

Ho core anch' io, che sente
La tua mancanza, o primo
Dell' arti amor; ma povera
Di sacre aure è la mente;
Sento, ma non esprimo.

Sulla tua tombo immoto
Staſſene il Guſto : ahi ! Bello
Chi ſa , chi ſa , qual medita
Far mai ſecol rimoto
Del terzo Raffaelo !

Fin du Tome ſecond.

INDICE

DES PIECES ET DES CHAPITRES.

TOME PREMIER.

Seconde Section.

Du Goût.

Troisieme Section.

Exemples du Goût.

OBSERVATIONS *de M. le Chevalier d'Azara ſur le précédent Traité de M. Mengs.*

CHAPITRE IV.

CHAPITRE V.

TOME II.

Fin de l'Indice des Pieces ; &c.

TABLE DES MATIERES

Contenues dans les deux Volumes.

A.

Ambrofio

B.

C.

D.

E.

F.

G.

H.

I.

K.

L.

M.

N.

O.

P.

R.

S.

T.

V.

W.

Y.

Z.

Fin de la Table des Matières.

FAUTES A CORRIGER.

TOME PREMIER.

PAGE 16, ligne 10, après enfant, *effacez* ; & *mettez*,
ibid. 12 en pieds, *lisez* en pied.
30 3 ambient, *lisez* ambiant.
34 18 à un bacchanale dans lequel, *lisez* à une bacchanale dans laquelle.
35 1 desquels, *lisez* desquelles.
175 13 le Caravache, *lisez* le Caravage.
221 18 & 21 des couleurs, *lisez* de couleurs.
237 9 après général, *effacez* &, & *mettez*,
255 22 il a su opposer, *lisez* il a su y opposer.
256 12 un peu trop uniformes, *effacez* un peu.

TOME SECOND.

4 11 quelques peu, *lisez* quelque peu.
32 1 épiloquent, *lisez* épiloguent.
71 20 feuillier, *lisez* feuiller.
85 10 propention, *lisez* propension.
107 9 après Michel-Ange, *lisez* après par Michel-Ange.
158 20 les parties seules, *lisez* les seules parties.
168 22 & épaisseur de couleurs, *lisez* & d'une épaisseur de couleurs.
251 11 & 12 en dessinant avec soin, *lisez* en dessinant pendant un mois avec soin.
292 2 & le désigner, *lisez* & la désigner.
314 18 des jours, c'est-à-dire, des ombres, *lisez* c'est-à-dire, des jours & des ombres.
327 5 qui peut, *lisez* qui puisse.
328 8 leur impossible, *lisez* leur est impossible.
342, *ligne dernière*, un cadavre, *lisez* un beau cadavre.




A. MONSIEUR . NERVET

